

teatrul

PI
0584

23
AUGUST

1944
1959

8

1959

1959 217/8

	Pag.
	IN PRAG DE NOI VICTORII 1
<i>Mihai Beniuc</i>	TEATRU PENTRU PUBLICUL NOU 5
	CREAȚIA MEA ÎN ACEȘTI 15 ANI (Semnează: <i>Sică Alexandrescu, Ștefan Braborescu, Lucia Sturdza Bulandra, Lucia Demetrius, Al. Kirițescu, Al. Mirodan, Franz Liebhard, Stamate Popescu</i>) 7
	OGLINDA A MĂREȚIEI ANILOR NOȘTRI (montaj de <i>Mitra Iosif și Eugen Nițcoară</i>) 13
<i>Margareta Bărbuță</i>	ARTA ACTORILOR NOȘTRI DUPĂ ELIBERARE 23
<i>Horla Deleanu</i>	UN IZVOR PREȚIOS AL ÎNNOIRII ARTEI NOASTRE TEATRALE 34
<i>Florian Potra</i>	MINDRIA NOII ȘCOLI ROMINEȘTI DE REGIE 40
<i>M. Alexandrescu</i>	CONTRIBUȚIA SCENOGRAFIEI LA ÎNFLORIREA MIȘCĂRII NOASTRE TEATRALE 44
<i>Costache Antonlu</i>	ARTA DE A CREA ARTIȘTI DE TIP NOU 53

PORTRETE ȘI MARTURII

<i>Valentin Silvestru</i>	DE LA CUPLETISTUL SANDY-HUȘI LA ARTISTUL EMERIT ALEX. GIUGARU 56
---------------------------	--



<i>Silvia Gal</i>	FAURITORI NEȘTIUȚI AI SPECTACOLULUI 62
<i>T. M.</i>	SPECTATORII NOȘTRI 64
<i>Ștefan Crudu</i>	O INDUSTRIE NOUĂ: MECANISME ȘI APARATE ÎN SLUJBA SPECTACOLULUI 68

TEATRUL DE AMATORI

<i>Mihai Gavril</i>	IZVORUL ARTEI ÎN ATAC 72
<i>Cornelia Piliș</i>	CITEVA DATE ASUPRA TEATRULUI DE AMATORI . . . 73



<i>Sandu Ellad</i>	PRIMII PAȘI SPRE TEATRUL DE MASĂ 75
<i>V. S.</i>	PROIECT DE HARTA TEATRALĂ A ȚĂRII 77
<i>Amelia Pavel</i>	TEATRUL ÎN ARTA PLASTICĂ DUPĂ 23 AUGUST 1944 . 83

MERIDIANE

	PREȚUIREA TEATRULUI NOSTRU PESTE HOTARE (Spicuri din declarații și scrisori) 87
<i>Ilie Rusu</i>	TEATRUL NOSTRU — SOL AL ROMINIEI POPULARE ÎN LUME 90

TEATRE DRAMATICE

DIN

R.P.R.

23 AUGUST 1959

t

R - TEATRU DE LIMBA ROMÂNĂ
M - " " SECȚIE DE LIMBA MAGHIARĂ
G - " " " GERMANĂ
E - " " IDIȘ

R 1945 ANUL ÎNFIINȚĂRII.

1958 NUMĂRUL SPECTATORILOR
70.579 ÎN 1958
1938 NUMĂRUL SPECTATORILOR
ÎN 1938

SEDIUL TEATRULUI DIN CRAIOVA ÎN PROIECT

PENTRU BUCUREȘTI
OPERĂ ȘI OPERETĂ, SATIRIC-
MUZICAL
TEATRE DE PROZĂ
" DE PĂPUȘI ȘI MARIONE-
TE
CIRC



TRĂIASCĂ 23 AUGUST,
ZIUA ELIBERĂRII ROMÂNIEI DE SUB JUGUL FASCIST,
CEA MAI MARE SĂRBĂTOARE NAȚIONALĂ A POPORULUI ROMÂN

teatrul

august

8

REVISTA LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMINTULUI ȘI CULTURII
ȘI DE UNIUNEA SCRITORILOR DIN R.P.R.

1959
(Anul IV)



ÎN PRAG DE NOI VICTORII

Poporul nostru muncitor este, în zilele acestea, însuflețit de un deosebit elan constructiv. Marile șantiere și marile uzine, ogoarele colectivizate și întovărășite, masa de lucru a savantului, rotativele tiparnițelor, schelele miilor de noi edificii și locuințe, sortite să lărgescă tihna omului și să înfrumusețeze orașele țării — toate locurile de muncă și de creație sint încălzite de o febrilitate și de o emoție pe care doar ajunul unor mari bucurii le poate prilejui.

Marea bucurie care mișcă inimile și avintă energiile creatoare ale omului spre noi — cit mai multe și mai strălucite — succese în muncă este sărbătoarea lui 23 August, aniversarea a 15 ani de la eliberarea patriei de sub jugul dictaturii fasciste antonesciene, a 15-a aniversare a zilei care a deschis omului muncii de la orașe și sate, calea revoluției populare, a descătușării lui definitive de sub exploatare, a transformării din temelii a vieții și perspectivelor lui de viață, calea construirii socialismului.

Sînt abia 15 ani de la Eliberare, și împlinirea sarcinilor trasate de cel de al II-lea Congres al Partidului ne și plasează în perspectiva de a încheia în scurtă vreme construirea socialismului, de a trece la etapa desăvîrșirii construcției socialiste la noi în țară. În această perspectivă — legînd-o de împlinirea marelui septenal sovietic și a planurilor de construcție economică din celelalte țări frățesti ale lagărului socialist —, poporul nostru își sporește eforturile în muncă, pentru a atinge mai grabnic superioritatea absolută a socialismului asupra capitalismului, pentru a vedea realizîndu-se cel mai scump și grandios vis din cîte au legănat omenirea, trecerea la comunism.

Recenta Plenară a C.C. al P.M.R. din 13/14 iulie — privind realizarea sarcinilor trasate de Congresul al II-lea în domeniul dezvoltării economiei naționale și al creșterii bunăstării omului muncii, precum și noile măsuri pentru ridicarea nivelului de trai al poporului muncitor — în această luminoasă perspectivă a fost ținută, și în această perspectivă a dat oamenilor muncii sentimentul unui spor de putere și de înălțare sufletească, conștiința unei mai trainice încrederi în rostul și valoarea istorică a luptei și eforturilor lor constructive. Ei întîmpină, de aceea, a 15-a aniversare a Eliberării în această ambianță de clocotitor elan creator, pe care-l vedem pretutindeni. Acest elan exprimă, în același timp, și bucuria victoriei și hotărîrea de a cuceri noi victorii; el este însă, mai presus de toate, expresia vie a înnoitei și nemărginitei recunoștințe pe care omul muncii o poartă partidului,



celui care i-a deschis drumul către aceste victorii, care l-a înarmat, l-a condus și-l conduce cu fermitate spre ele, care a făcut posibil în acest scurt răstimp de 15 ani să se schimbe atât de strălucitor fața țării și viața poporului.

În pragul acestui avânt spre noi victorii, către care ne cheamă partidul, oamenii artei sînt una — în emoție și în hotărîrea de a realiza noi succese — cu întreg poporul muncitor. Ei sînt pătrunși de adevărul că dezvoltarea construcției socialiste, creșterea bunăstării omului muncii sînt strîns legate, depînd de ridicarea nivelului conștiinței socialiste. Ei înțeleg că vorbele lui Lenin — „statul socialist este puternic prin conștiința maselor” — îi vizează direct, arătîndu-le că inițiativele și faptele lor de artă nu duc nicăieri dacă nu duc la educarea, la întărirea, la ridicarea nivelului conștiinței socialiste a maselor populare.

Cei 15 ani de la Eliberare înseamnă și pentru arta dramatică un drum istoric de adînci, revoluționare, transformări și victorii. Desigur, cea mai însemnată transformare a artei noastre teatrale s-a petrecut în însăși esența rosturilor ei, în ridicarea acestor rosturi la înalta funcție și sarcină de participant activ în politica și opera cultural-educativă a statului nostru democrat-popular, a partidului.

Arta noastră dramatică are un profund caracter popular, izvorit din cele mai sănătoase tradiții realiste ale teatrului nostru, din realitatea vie, înălțătoare, a zilelor de azi. Teatrul nostru a luptat și luptă pentru afirmarea noului, pentru deslușirea și reflectarea tuturor trăsăturilor care-l înnoiesc pe om, care-l eliberează de tarele trecutului, care-l dezvoltă multilateral spre o concepție sănătoasă despre viață și lume, spre o atitudine nouă, comunistă, față de muncă, spre etica patriotismului socialist, a combativității și urii neîmpăcate față de dușmanul de clasă, față de dușmanul omului. Adînc pătruns de spiritul de partid, teatrul nostru și-a dobîndit — intervenind activ și transformator în viața și conștiința omului — nu numai o orientare justă în cunoașterea realităților și în descifrarea sensurilor istoriei, dar și un caracter ofensiv, mobilizator, spre cucerirea adevărului și drumului către care se îndreaptă astăzi omenirea.

În toate acestea, de o neprețuită valoare a fost — ca și în toate celelalte cîmpuri de activitate — ajutorul sovietic. În literatura sovietică am avut exemplul pieselor eroice, avîntate, mobilizatoare, în care tipul omului nou apare cu pregnanță, de la Femeia-comisar din Tragedia optimistă la Hlebnikov din O chestiune personală, de la Șadrin din Omul cu arma și Liubov Iarovaia la Makar Dubrava sau Platon Krecet. În arta teatrală sovietică am găsit — prin experiența, școala și sistemul lui Stanislavski — mijloacele cele mai potrivite de a făuri spectacole de un înalt nivel artistic și de puternică forță educativă. (Turneele marilor teatre din Moscova — M.H.A.T., „Maliî”, sau „Mossoviet”; schimburi de experiență și de vizite între actorii și oamenii de teatru sovietici și romîni etc.)

Dar nu numai pe plan ideologic și estetic, ci și pe plan material, partidul și statul democrat-popular au creat teatrului nostru asemenea condiții de dezvoltare, încît, în scurtul răstimp de 15 ani, acesta s-a înălțat pe o treaptă superioară, deasupra a tot ceea ce s-a făcut și văzut la noi în țară vreodată. România populară are astăzi 126 de săli de teatru, dintre care aproape 40 sînt sedii permanente ale unor colective destinate spectacolelor de proză. La acestea se adaugă miile de scene, de la orașe și sate, ale căminelor culturale, ale cluburilor din uzine, unități militare și universități, scene pe care le animă cele peste 15.000 de echipe de amatori, factor din ce în ce mai eficient în educarea comunistă a poporului și pepinieră nesecată de talente, promovabile în teatrele profesionale. Este acesta un imens succes al politicii culturale a regimului democrat-popular, care a scos teatrul de sub clopotul de sticlă al vidului de gîndire și simțire burghezo-moșieresc, oferindu-l din plin milioanei de oameni ai muncii, tuturor milioanei de muncitori ai orașelor și satelor.

Această mare izbîndă s-a însoțit de altele, în tot ce privește teatrul, ca literatură și artă scenică. Jucînd pe scene noi, pentru un public nou, artiștii noștri de teatru rostesc cuvinte noi, transmit miezul de idei și de simțămînte ale unor piese noi. Dramaturgia zilelor noastre a umplut scenele de seva bogată a vieții, așa cum a pulsă și pulsează ea pe toată întinderea țării, fie că e vorba de lupta din ilegalitate a comuniștilor (Anii negri de A. Baranga și N. Moraru), fie că se inspiră din munca minerilor sau oțelărilor (Minerii, Cetatea de foc de M. Davidoglu), sau din actul revoluționar al naționalizării (Cumpăna de L. Demetrius), fie că-și situează

acțiunea la Hunedoara (Ferestre deschise de P. Everac) sau pe unul din marile șantiere (Secunda 58 de D. Dorian sau Partea leului de C. Teodoru), în Valea Cucului, satul din comedia lui M. Beniuc, ori în mediul intelectual (Ziariștii de Al. Mirodan). Ca să vorbim de lucrări mai recente, o întreagă pleiadă de autori tineri și foarte tineri a apărut la „rampă” cu lucrări din cele mai promițătoare, improspătând și lărgind — ca în fiecare stagione — repertoriul nostru original.

Socotită de factorii responsabili ai oficialității burgheze drept „lepră a teatrelor naționale” — cum nota un cârturar al vremii —, dramaturgia originală a devenit astăzi, pe bun temei, mindria teatrului nostru: peste 250 de piese originale, scrise de peste 150 de autori. Aceasta ca număr. Cît despre calitate, orice istoric al culturii poate trage cuvenitele concluzii oferite de o atît de largă bază creatoare, de o asemenea înflorire care, totdeauna în istorie, a precedat și însoțit pe cei ce aveau să devină clasiți. Și pentru că sîntem la clasiți: cît și cum jucăm clasiții literaturii noastre dramatice, valorificîndu-le moștenirea? Pe Alecsandri, pe Hașdeu, pe Delavrancea, pe Davila, pe Caragiale? Cît nu i-a jucat și nu i-ar fi jucat teatrul burghez în sute de ani, și cu grijă față de mesașul și ideile lor, pe care burghezia le disprețuia, evita sau răstălmăcea. Că ne aflăm pe calea cea mai bună, cea mai sănătoasă și demnă de urmat, o adevărește și transformarea a înșiși scrierilor mai vîrstnici, care au înțeles să se atașeze de principiile de creație ale realismului socialist. Operele din acești 15 ani ale lui Camil Petrescu, Al. Kirilescu, V. Eftimiu, M. Ștefănescu, T. Șoimaru ș.a. stau mărturie și sînt, în cariera lor, opere de cîpătii.

Odată cu înnoirea cuvîntului scris, s-a prîmînit și rostirea acestui cuvînt pe scenă, cum și gestul care-l însoțește. Actorii noștri s-au pătruns de adevărul care le-a redat demnitatea și le-a înnobilit profesiunea: ei sînt socotiți și stimați ca dascăli întru adevăr și frumos ai poporului întreg, ca educatori din cei mai prețuiți ai acestuia. Artiști ai scenei, amenințați înainte vreme să-și secătuiască talentul într-o activitate gratuită și trivială, și-au înnoit astăzi concepția și mijloacele, capabili fiind să recreeze cu artă, viața care le e sursă de inspirație și rațiune de a fi. Avem actori, regizori, scenografi de mare talent și personalitate, orientați ferm pe făgașul metodei realist-socialiste. Ei adaugă astăzi la rostul lor nobil de pe scenă, o prezență cetățenească activă, care se ridică, prin mulți dintre ei, pînă la înaltele funcții de deputați ai sfaturilor populare și ai Marii Adunări Naționale.

Efortul tuturor — actori, regizori, scenografi, la care se adaugă slujitorii mai puțin știuți ai scenei: mașiniști, electricieni, croitori, timplari etc. — a dus la spectacole de înaltă înutită, de o calitate nemaiîntîlnită în teatrul românesc, de la începuturile lui pînă la 23 August 1944, spectacole prin care au obținut înaltele titluri de artiști ai poporului, artiști emeriți sau laureați ai Premiului de Stat. Au rămas și vor rămîne ca realizări de mare artă: O scrisoare pierdută și Fata fără zestre, Revizorul și Baia, Apus de soare, Trei surori, Domnișoara Nastasia și Jurnalul Annei Frank, Tragedia optimistă (Național), O chestiune personală și Omul cu arma etc. Le stau alături cu demnitate operele originale contemporane: Minerii și Cetatea de foc, Bălcescu, Matei Millo și Citadela sfărîmată, Anii negri, Ziariștii, Răzeșii lui Bogdan și În Valea Cucului. Acestea numai în Capitală. Pentru a avea o imagine cît de cît mai cuprinzătoare a calității spectacolelor noastre de teatru, trebuie să adăugăm, dintre cele multe, Chef boieresc, Pescărușul și O scrisoare pierdută la Teatrul Secuiesc din Tg. Mureș, Hagi Tudose și Hanul de la răscruce la Sibiu, Inspectorul de poliție și Ultima oră la Baia Mare, Ploșnița și Montserrat (Teatrul Maghiar) la Timișoara, Despot Vodă, Uraganul și Mutter Courage la Iași, Tragedia optimistă și Hamlet la Craiova, Othello și Azilul de noapte la Cluj, Mutter Courage la Teatrul German de Stat din Timișoara, Mascarada și Aristocrații la Orașul Stalin, Ciocîrlia și Citadela sfărîmată (secția maghiară) la Oradea, Speranța la Teatrul Secuiesc din Sf. Gheorghe etc., etc. Se poate vedea de aici totul: vastitatea repertoriului, densitatea rețelei teatrale, politica de promovare a teatrului în limbile naționalităților conlocuitoare, prezența talentelor pe tot cuprinsul țării, profunzimea și noblețea, forța și eficacitatea educativă a mișcării noastre teatrale.

Această înflorire a mișcării teatrale în țara noastră a determinat și dezvoltarea unei critici teatrale noi, consecvent-militante pentru arta realismului socialist, și a îndreptățit apariția unei reviste de specialitate, „Teatrul”, ca și statornicele rubrici teatrale apărute în toată presa noastră, de la săptămînalele și lunarele de cultură, pînă la cotidienele din Capitală, din regiuni și raioane. Cronica și, în general, debaterile problemelor teatrale din coloanele publicațiilor noastre fin ca pe o datorie vitală să se facă ecoul susținut al cuvîntului și îndrumării partidului.

O atît de robustă afirmare a teatrului în țara noastră nu puteasă nu atragă atenția asupra lui și peste hotare. Prezentă — în ordine cronologică — la Paris, la Veneția, în R. P. Bulgaria, la Budapesta, la Moscova și în alte orașe ale Uniunii Sovietice — marea pildă și marea prietenă a teatrului nostru —, arta dramatică românească a cucerit laurii prețurii unanime în lume, la care vin să se adauge prețuirea și răspîndirea tot mai largă a literaturii noastre dramatice pe glob, de la Murmansk la Santiago de Chile, de la Köln la Pekin.

Acum 15 ani, la începuturile de înnoire a artei noastre teatrale, cucuvelele „crizismului“ prevesteau un viitor sumbru. Clasele exploatare — burghezia și moșierimea — au vrut să creadă și să se creadă că teatrul romînesc sfîrșește odată cu ele. Am alungat cucuvelele, am doborît pe burghezi și pe moșieri, și teatrul nostru a prins puteri și străluciri nemaiîntîlnite. „Criziștii“ și-au ales alte meleaguri și croncănesc a jale pe propriile lor elucubrații de artă, în Franța, în Italia, în S.U.A., în tot occidentul. Căci „criza“, prevestită de ei nouă, este acut, cronic și efectiv criză acolo unde s-au prîpășit, continuînd mai departe să-și poarte obsesiile lor injurioase la adresa noastră.

Citim și cităm la întîmplare: „Directori, lectori, regizori și actori în căutare de noi piese: Nimic de găsit“ — mărturisește titlul unui articol recent dintr-o revistă pariziană. Și o altă mărturisire recentă dintr-o altă revistă, de data aceasta italiană: „De ce teatrul italian e mai rău ca toate? Atît de obsesiv, patologic, schizofrenic, cum e. (...) Sexualitatea, această treabă devenită atît de universal murdară în fantezia morbidă a freudismului, relativitatea conștiinței morale, gustul primitivismului, al inexprimatului, sintaxa irațională, pictura obscenă, muzica stridentă — au răspîndit în lume toropeli funebre.“

În ce lume? În lumea lor — a capitalismului — bineînțeles, căci arta noastră nu e ca arta lor, pe care ei înșiși și-o definesc ca un „deliriu al conștiinței... inumană, absurdă și nepoetică, care spune nu vieții!“! Artă noastră teatrală spune răspicat da vieții, fiindcă este o artă a vieții, a bucuriei de a trăi și de a construi.

În numele acestei vieți, partidul și revoluția culturală — inițiată și condusă de partid — au scos și au eliberat pentru totdeauna teatrul nostru din criză, ripostînd zdrobitor și luptînd victorios împotriva tuturor denigrărilor înveninate ale scribilor aserviți sacului cu bani, fie ei promotori deschiși ai ideologiei și gustului burghez, fie teoreticieni ai revizionismului. În acest scurt răstimp de 15 ani, teatrul nostru și-a dobîndit o ambianță înfloritoare, pe care nimeni n-ar fi bănuț-o în zilele în care Bucureștii vedeau prăbușite zidurile Teatrului său Național de bombele asatine hitleriste.

Nestăvilita bucurie cu care întreg poporul a primit Hotărîrea Plenarei C.C. al P.M.R. din 13—14 iulie este deopotrivă expresia sentimentelor de profundă recunoștință pe care, alături de întreg poporul, oamenii de teatru o poartă și o mărturisesc partidului. Căci aceste măsuri privesc și stimulează elanul creator și în oamenii de teatru. Ei înțeleg ca victoriile continue ale oamenilor muncii, în perspectiva terminării etapei construirii socialismului și a trecerii la desăvîrșirea construcției socialismului, să fie însoțite de tot atîtea victorii în fapte de artă, oglinditoare ale mărețului elan constructiv al poporului, ale actualității și sensurilor ei majore; de realizări artistice care să întărească și să sporească în conștiința maselor populare elanul lor creator, gustul lor pentru frumos; de realizări care să dezvolte în cel mai înalt grad personalitatea omului muncitor, în spiritul umanismului și eticii socialiste.

La aniversarea sărbătorească a celor 15 ani de la ziua eliberării țării noastre de sub jugul fascist, mîndrindu-se cu realizări și succese nenumărate, oamenii de teatru mulțumesc pentru ele partidului. În perspectiva viitorului, ei sînt siguri că aceste succese se vor înmulți, și că tot datorită partidului, urmînd îndrumarea lui, ele vor chezăși dezvoltarea, spre și mai înalte valori, a artei noastre teatrale realiste-socialiste.

TEATRU PENTRU PUBLICUL NOU

Spectacole bune și dacă se poate multe, iată ce dorește publicul de la teatru ! Cîte ne-au adus cei 15 ani de la Eliberare, noi, originale, pe care să dorești să le revezi, încă și încă ? Multe, dar nu destule. Era de așteptat. Un public nou a deschis ochii prin revoluție, ca un cîmp ce înflorește peste noapte. Ceea ce era vechi era în parte bun, dar prea puțin. Iar noul se naște greu, și dramaturgii, și piesele, și concepția despre teatru. Totuși, noi avem o bună tradiție teatrală, care pe aripile ei poate purta noul, să fie numai cît mai mult și mai bun.

Într-un cîmp, însă, primăvara, noi sînt nu numai plantele ce tu le-ai semănat cu trudă, ci și buruienile aduse de vînturi. Nu orice nou îi trebuie publicului nou, compus în majoritatea lui din oameni cu temeinice rădăcini în viața fabricilor sau a ogoarelor. Unui orașan într-un lan poate să-i placă foarte mult macul sau rapița sălbatică. Ochiul cunoscătorului se uită, însă, urît la aceste buruieni și le plivește, ca să rămînă spicul grîului. Care este la noi spicul grîului ? Eroul pozitiv, conștiința socialistă a miilor și sutelor de mii de oameni, pe care, în ultimii 15 ani, cu trudă, în luptă, i-a crescut partidul oamenilor muncii. Acești oameni, bogați de-acum în experiență, căliți în focul luptei de clasă, sînt purtătorii noului. Ei n-au să-ți povestească, bunăoară, că au doborît Hidra din Lerna sau Leul din Nemea ca Heracle, nici că au plecat după Lîna de aur ca Iason, ci-ți vor spune cum, umăr la umăr, au construit hidro- sau termocentrale electrice, cum au descoperit o nouă metodă, mai bună, pentru extracția țiteiului, cum și-au întemeiat o gospodărie colectivă, cum și-au zidit o școală, luptînd negreșit cu greutăți.

Firește că nu se poate da nici o rețetă, după care să construiască cineva o piesă oglindind în epoca noastră dramatica luptă dintre nou și vechi. Eu cred că și tovarășul Baranga în *Rețeta fericirii*, alegînd un caz care nu poartă (slavă ție, doamne !) caracterul de generalitate, a căutat să arate spectatorilor cum nu poate fi fericirea și putea să-și intituleze, în consecință, piesa „Rețetă a nefericirii“. Procedeu de-a reda realitatea prin clișeul ei negativ este și el valabil. Părerea mea personală este însă că nimic nu convinge mai mult decît pozitivul și că înșiși negativi se dau înapoi atunci cînd vîd, în toată puterea lui de desfășurare dialectică, noul.

Desigur că, într-o țară în care se face tranziția de la capitalism la socialism, chiar dacă din punct de vedere politic și economic cumpăna s-a înclinat definitiv și irecuzabil de partea oamenilor muncii (cum este cazul în țara noastră), mereu se vor găsi rămășițe de oameni care suspină după trecut și se bucură frecîndu-și palmele cînd nu toate ne ies bine, cînd ici sau colo cineva ne pune o „pilă“ sau ne strecoară o „șopîrlă“. Acestui fel de spectatori rămași din epoca brontosaurilor n-avem de ce să le facem concesii, chiar dacă ei s-au strecurat în lojile de rangul întii și se uită la scenă prin lornetă cu ramă de aur.

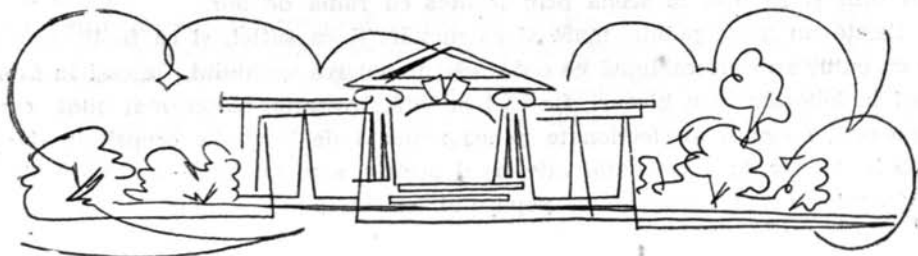
Există un mare public, mare și ca număr, și ca suflet, și ca fapte, care privește cu entuziasm eroica luptă ce o dă noul împotriva vechiului, fie că-i în fabrică, fie că-i în laborator sau birouri, fie că-i la țară. Invenția, cartea mai bună, cinstea cetățenească, mașinile perfecționate, pînea neudată de lacrimile oropsitului ies din această luptă. Iar dacă vr-odată cade eroul pozitiv, sare un altul să-i ridice steagul, căci steagul nu-i al unuia, ci al poporului, și din popor țîșnesc, ca de pe-o comoră vie, eroii pozitivi.

Pentru a reda realitatea, nu este nevoie să *lăcuim*, să dăm cu lac peste fapte, să le poleim ca să strălucească. Dar noi știm că mai avem încă multe de *lecuit*, și acest lucru trebuie să reiasă limpede pentru spectator, căci el, cu autorul, cu actorii și cu toți oamenii din această țară, este chemat să lecuiască toate relele.

A 15-a aniversare găsește teatrul nostru orientat just, către problemele adinci ale vieții. Sintem după niște succese trecute, care asigură victorii viitoare. Numele unor autori ca Baranga, Davidoglu, Lucia Demetrius, Lovinescu, Mircea Ștefănescu, Mirodan și alții mai tineri constituie garanții verificate. Totuși, sintem la început. Actualitatea și partinitatea trebuie să devină o lege trecută deplin în fapte și pentru dramaturgia noastră, ca pentru întreaga noastră mișcare literară și artistică, fără a neglija și de a duce mereu cu noi înainte tot ceea ce este mareț și valoros din trecut în socialism. De altfel, sint convins că, pînă la sfîrșitul acestui an, fizionomia dramaturgiei noastre va fi definită prin *nou* și *partinic* în așa măsură, încît denumirea de teatru realist-socialist o va caracteriza cu preponderență. Căci, ce altceva înseamnă realism socialist în teatru, decît să aduci pe scenă, intruchipată în puternice conflicte dramatice, viața în mersul ei prin luptă și muncă spre socialism, a oamenilor cu noua lor conștiință luminată de ideile partidului?

A aduce mai multă viață nouă pe scenă și a duce mai mult teatru nou în viață, acolo în mijlocul acelor ce construiesc viața nouă, este sarcina fundamentală a oamenilor noștri de teatru.

În țările Apusului se vorbește ades de teatru de avangardă. Dar nu poate fi un teatru mai de avangardă ca acela destinat constructorilor socialismului și comunismului, cu ei și despre ei, cu noul împotriva vechiului, împotriva morții, în numele vieții.



CREAȚIA MEA

ÎN ACEȘTI 15 ANI

Sică ALEXANDRESCU Sînt în teatru de patruzeci și cinci de ani.

Primii treizeci din acești ani i-am trăit înainte de 23 August. Am luat parte, în acea vreme, la „mica și marea bătălie teatrală”, cum i se spunea. Uneori am învins, alteori am fost doborît. Pînă la urmă mi-am găsit loc printre conducătorii vieții artistice. Dar a fost destul de greu. Au fost și momente de care-mi aduc aminte cu plăcere, și chiar cu o urmă de mîndrie. Serile de debut în teatru ale unor autori dramatici ca Tudor Mușatescu — *Panțarcla*, 1928 — sau Mihail Sebastian — *Jocul de-a vacanța*, 1938 ; primii pași în carieră ai unor tineri ale căror nume sînt azi pe buzele tuturor, ca Vasiliu-Birlic, Marcel Anghelescu sau Radu Beligan ; prezentarea *Azilului de noapte* într-o distribuție strălucită ; premiera celei dintîi piese sovietice pe scenele romînești : *Copilul altuia* de Svarkin, sau cinstirea a 25 de ani de la moartea lui Caragiale, pe care oficialitatea uitase să-l comemoreze, iată cîteva din aceste momente de neuitat.

La aceste satisfacții artistice veneau însă să se adauge un lung șir de amaruri și șicane specifice regimului capitalist, care se chemau : bănci, polițe, scadențe, sechestre, cămătari, rate de chirie. Dar, mai cu seamă, fisc. Fiscul cu agenții lui, care alcătuiau de fapt singura legătură traică dintre teatru și stăpînire.

Împietirea puținelor satisfacții artistice cu lanțul de „bucurii” capitaliste s-a concretizat într-un titlu ce mi-a fost acordat cu toate formele de o altă instituție a stăpînirii : Tribunalul Ilfov, Secția Comercială, mi-a conferit într-o bună zi titlul de *falit*.

Ajungem în vara lui 1944, ajungem la cotitura hotărîtoare în viața poporului nostru, cotitură ce n-ar fi fost cu puțință fără jertfele comuniștilor, fără lupta lor plină de abnegație, fără dragostea lor de patrie. Ajungem la 23 August.

Se schimbă totul. Dar nu „ca prin farmec”, ci prin luptă, care trebuie dusă mai departe pentru victoria deplină a socialismului.

Cu dătătorul de viață 23 August, începe și al doilea capitol în viața mea de teatru. Se-implinesc acum cincisprezece ani din acest capitol.

Am învățat să cîntăresc cu alt cîntar substanța pieselor pe care le pun în scenă, ca și munca interpreților, care trebuie — nu numai să placă cu orice preț — ci să transmită spectatorului, cu înțelegere și fidelitate, gîndul autorului, sentimente înălțătoare, idei generoase. Văd cu alți ochi rostul însuși al teatrului, rolul activ pe care e chemat să-l îndeplinească în societatea nouă. Nu mai am altă preocupare decît să nu dezamăgesc, să nu dezamăgim așteptările pe care le-au pus în noi conducătorii noștri, încrederea celor ce ne-au încredințat mînuirea acestui subtil instrument de educație cetățenească ce se cheamă teatru.

La popasul sărbătoresc de azi, la împlinirea celor 15 ani de descătușare a țării și a vieții noastre, arunc o privire înapoi și nu mai văd, de la 1944 încoace, piedici fiscale, dificultăți financiare, apăsări morale. Văd în schimb o perioadă semănată cu onoruri, prețuire, încurajări, răsplată. Văd premii de stat, distincții înalte, sprijin pentru a duce peste frontiere realizările muncii noastre. Văd izbînzile de la Paris, Veneția și Moscova.

Azi, cinstit cu înaltul titlu de *artist al poporului*, alături cu respect și entuziasm glasul meu, la milioanele de glasuri ce strigă din toată inima :
Trăiască 23 August !

Ștefan BRABORESCU

S-a scris și se va scrie mereu despre semnificația zilei de 23 August, marea și hotărâtoarea cotitură în viața politică, socială și culturală a țării noastre.

Momentul istoric, pregătit de cei mai buni fii ai poporului și împlinit la data pe care o sărbătorim în fiecare an, a fost ca o binecuvântată trezire la o viață cu totul alta, a tuturor, a aceluia care trăiseră pînă atunci descurajați și istoviți sub opreliștile inumane impuse de cleștele societății capitaliste și al opresiunii fasciste.

Sectorul artei — al teatrului, în speță — nesocotit în trecut, privit cu indiferență de care se bucura năpăstuita Cenușăreasă din poveste, abia atunci și-a recăpătat în sfîrșit încrederea în sine, încredere zdruncinată sub trecutele regimuri pînă la irosire, de către cohorta celor interesați să-l preschimbe în mijloc de căpătuială, sau pur și simplu de distractivă pierdere de vreme.

Sînt 15 ani de cînd acest sector reînsuflețit, pus în drepturile lui legitime, poartă cu nădejde și entuziasm o mare bătălie pentru atingerea țelurilor mărețe ale binelui, ale frumosului și ale perfecțiunii morale într-o societate socialistă. Și în tot acest interval, teatrul — printr-o muncă uriașă și neîntreruptă — a izbutit să capete deplina încredere a poporului muncitor și a tuturor aceluia care conduc destinele țării noastre, acordîndu-i-se nu numai sprijinul cel mai larg, moral și material, dar și recunoașterea cea mai sinceră, sprijinul cel mai activ, atitudine atît de puțin cunoscută în trecut.

De bună seamă, cotitura istorică determinată de evenimentele de la 23 August 1944 a însemnat și pentru mine personal o clarificare certă și o întărire temeinică în tendințele și principiile directoare ale profesiei mele, foarte grea — cînd este luată în serios —, pe care am îmbrățișat-o cu cincizeci de ani și mai bine în urmă.

Ar trebui, prin urmare, să vorbesc ceva — din acest punct de vedere — și despre mine, despre mărunta mea persoană, angrenată temeinic în actualul și regeneratorul curent de viață nouă, de năzuințe noi, de muncă nouă. Într-un cuvînt, ceva despre noua mea orientare — realist-socialistă — în artă.

Mărturisesc că nu prea e ușor. Ba chiar, îmi vine foarte greu să abordez și să dezvolt o asemenea temă în limitele restrînse ale spațiului oferit, și să fiu nevoit de a prezenta panoramic și analitic un „ins” desprins din mulțime, ca pe o persoană aparte, ce nu-și poate avea, însă, adevăratul sens decît în măsura apartenenței sale la un colectiv bine sudat, înzestrat cu toate atributele unui măreț ideal social.

Cred că, mai curînd sau mai tîrziu, va trebui să îndeplinesc și această sarcină de cetățean al Republicii Populare, ca pe o necesitate adînc resimțită, de a vorbi nu atît despre precedentele și frămîntările profesionale ale persoanei mele, cît — mai mult și mai cu folos — despre ale celor mulți pe care i-am cunoscut și cu care am avut cîntea și bucuria să conlucrez și să visez la realizarea celor ce se înfăptuiesc în prezent și se vor înfăptui în viitor.

Se va vedea atunci că germeii orientării noi au trăit de fapt mereu în conștiința și practica vieții mele, încă de la începuturile activității mele teatrale, dar că nu le-am aflat semnificația adevărată, cum de altfel nici valoarea precisă a vreunui sistem teoretic în creația artistică, decît după cotitura istorică de la 23 August 1944.

Lucia Sturdza BULANDRA

23 August 1944 a însemnat pentru mine momentul cel mai de seamă din cariera mea, aflată atunci la răsplată.

Mă găseam copleșită de evenimentele care, unul după altul, mă loviseră dureros. Întîi : compania teatrală a asociaților Bulandra-Maximilian-Storin fusese destrămată, după o activitate de aproape un sfert de veac, iar clădirea teatrului

— ridicată de asociați — trecută în folosința Operei Romine, a cărei clădire a fost degradată în urma cutremurului din 1940.

Pe urmă : soțul meu — Tony Bulandra — sfătuitorul și tovarășul neprețuit în munca noastră de zi de zi, căzuse răpus, în 1943, de o boală necruțătoare.

În sfârșit, războiul și repercusiunile lui apăsau asupra vieții teatrale din Capitală. Fără teatru, fără un angajament care să-mi asigure nu numai traiul zilnic, dar și o activitate susținută, trăiam din vânzarea a tot ceea ce aveam mai valoros în casă, înstrăinînd, spre nespusa mea durere, pînă și cărțile din bibliotecă adunată cu mîgală și dragoste.

Eram nevoită să solicit angajamente sporadice, unele din ele nici măcar onorate la chenzină.

Evoc această dureroasă și umilitoare situație, doar pentru a arăta cum dintr-o dată impasul meu moral și material a încetat. Mi s-a oferit locul pe care-l ocup și azi în viața teatrală. Insist asupra faptului că rezolvarea penibilei mele situații de atunci s-a făcut fără solicitări din partea mea. Fără petiții și lungi așteptări în anticamere ministeriale.

Prin voința partidului, care îmi cunoștea activitatea din trecut și care a socotit că meritam cîntea să fiu pusă în fruntea Teatrului Municipal, am fost numită în postul de directoare, pe care-l ocup din 1947.

Iată așadar că, singură, comoara activității mele artistice a fost aceea care a cîntărit în prețuirea oamenilor muncii, care, prin partidul lor, după 23 August 1944, au luat în mînă destinele țării și ale poporului nostru.

Iată de ce spun că această zi de neuitat a însemnat pentru mine reînvierea posibilității de a munci pe ogorul teatral. Dar n-a însemnat numai atît, ci mai ales îmbogățirea mea sufletească prin înțelegerea principiilor înalt umaniste ale partidului, pe care mă străduiesc cu mîndrie să mi le însușesc.

E vorba despre creația mea, atît ca directoare de teatru, cît și ca actriță. Ca directoare, contribuind prin alegerea repertoriului la afirmarea suflului revoluționar, veghind la punerea în scenă a unor piese cu temele majore ale actualității, am înțeles să imprim în activitatea Teatrului Municipal o statornică și pasionată preocupare pentru arta realist-socialistă, să imprim colectivului pe care-l conduc un avînt pe măsura idealurilor vremii noastre. În îndeplinirea acestui program, am fost scutită de grijele de ordin financiar, care apăsau odinioară teatrele particulare, griji care le sileau de cele mai multe ori să apeleze la un repertoriu rentabil numai din punctul de vedere al încasărilor. După 23 August, partidul și guvernul au asigurat teatrelor o existență la adăpost de asemenea vicisitudini, îndrumînd și sprijinind în mod substanțial spectacolele, puse de data asta în slujba intereselor și aspirațiilor poporului.

Ca actriță, în ceea ce privește producția personală, baza științifică a realismului socialist, pe care mi-am construit rolurile, mi-a asigurat și-mi asigură autenticitatea artistică și eficiența socială a creațiilor mele.

Astfel, dintre rolurile interpretate după 23 August 1944, citez la întîmplare pe cele din piesele : *Pace pe pămînt, Liubov Iarovaia, Un om obișnuit, Pădurea, Vasa Jeleznova, Doamna Calafova, Citadela sfărîmată, Arcul de triumf* etc.

N-am vrut să fac aici o amănunțită analiză, nici asupra pieselor, nici asupra rolurilor amintite ; am vrut numai să arăt, pe scurt, cum marele eveniment de la 23 August a însemnat o cotitură extraordinară în viața și creația mea.

Lucia DEMETRIUS Ziua de răscruce, ziua piatră de hotar, care a schimbat cursul istoriei țării noastre, a făcut cu putință tot ceea ce am trăit mai apoi. Toate marile schimbări politice, sociale, economice, culturale au fost cu putință pentru că atunci, la 23 August 1944, masele muncitoare, sub conducerea Partidului Comunist, au scuturat jugul fascismului și au întors armele împotriva lui. Rînd pe rînd, am fost apoi martorii transformării minunate a țării, a lucrurilor, a oamenilor. Am simțit, cu bucurie și emoție, că ne schimbăm noi înșine, că devenim mai puri, mai tari, mai limpezi !

23 August înseamnă începutul, geneza întregii noastre făpturi morale de azi, clipa care a hotărât pentru nașterea și, în timp, maturizarea conștiinței noastre noi, de oameni liberi într-o țară liberă ; înseamnă, pentru scriitor, punctul de plecare al întregii lui creații de după război, creație care justifică în fața propriilor lui ochi, existența lui ca om și dreptul de a se numi artist.

Găsesc semnificația zilei de 23 August în tot ceea ce fac de ani de zile, în tema fiecărei piese, în urzeala fiecărei nuvele, în problemele de care eram odinioară străină și care mă cheamă și mă preocupă azi; în cele care s-au născut odată cu prefacerile revoluționare la care sînt martoră și care solicită toată făptura intelectuală și morală a scriitorului: naționalizarea, socializarea agriculturii, evoluția intelectualului legat de popor, liberarea femeii din robia impusă de concepția burgheză, educația tineretului într-un spirit nou, robust. O găsesc în oamenii pe care îi întîlnesc în viață și care nu mai seamănă cu cei pe care îi întîlneau odinioară și printre care trăiam, în mare parte; în cei pe care încerc să-i zugrăvesc și care dau literaturii mele de azi altă putere, alt sens decît acel pe care izbutea să-l aibă scrisul meu dinainte de 23 August.

O găsesc în liniștea dinăuntrul meu, în conștiința mea echilibrată de scriitor care știe pentru cine, de ce și despre ce are de scris.

Alexandru KIRIȚESCU

Creatorii de artă au întîmpinat glorioasa aniversare a lui 23 August, cu ce au realizat ei mai bun. Asistăm la o înflorire, necunoscută în trecut la noi, a culturii și artei. Această înflorire se datorează faptului că partidul clasei muncitoare, printr-o stăruință neîntreruptă de 15 ani, a crescut, a îndrumat, a susținut temeinic, a răsplătit cu generozitate o întreagă pleiadă de talente, și a rodit în conștiința milioanelor de oameni tezaurele de simțire și de imaginație, avîntul și bucuria de a trăi, pe care de aproape o sută de ani burghezia le înăbușea, le disprețuia, le strivea sub călcîie.

Aduc o pildă grăitoare, chiar din viața mea de scriitor. Înainte de 23 August am scris și reprezentat, la Teatrul Național, *Gaițele*, *Borgia*, *Intermezzo*. Nimeni nu mi-a dat nici o prețuire, eram socotit un diletant. După premiera *Gaițelor*, presa burgheză m-a acoperit de insulte. Ziarul conservator „Epoca” m-a taxat drept „țigan”, fiindcă îndrăznisem să jignesc în lucrarea mea „boierimea craioveană”!

După 23 August 1944, însă, aceleași *Gaițe* s-au reprezentat de peste 1600 de ori în toate teatrele din țară, și tot de atîtea ori de către casele de cultură și echipele sindicale de amatori.

Încurajat, stimulat, m-am așternut pe scris. În decurs de 15 ani, am scris: *Dictatorul*, *Leonardo da Vinci*, *Nunta din Perugia*, *Michelangelo*, comedia muzicală *Tarsița și Roșiorul*, recentul poem dramatic în versuri *Ruxandra și Timotei*, comedia satirică *Moș Teacă*, numeroase dramatizări radiofonice, printre care și cea după nuvela *Hada lui Virnav* de Mihai Beniuc.

Dar, ceea ce-mi este mai drag în teatrul meu sînt cele 14 piese, scrise pentru echipele artistice de amatori și care au apărut în revista „Îndrumătorul cultural”, conținînd subiecte de imediată actualitate; ele s-au reprezentat (potrivit statisticilor C.C.S.) de sute de ori, îndeosebi de către echipele sătęști.

Am tradus teatrul complet al lui Lev Tolstoi, apoi din piesele lui Gogol, Suhovo-Kobilin, romanul *Răzvrătirea* de Furmanov, *Stepan Razin* de Zlobin, *Vassa Jeleznova* de Gorki, *Invazia* de Leonov etc., etc.

Veți spune că este deajuns pentru un bătrîn scriitor, care a trecut de șaptezeci și unu de ani! Nu, îmi simt o putere, o vigoare, o rîvnă de a crea, care mă întineresc. Fiindcă, „diletantul” de acum 40 de ani s-a încadrat cu entuziasm, cu credință, în falanga noilor creatori. Fiindcă, am fost însușlețit, sprijinit, recompensat de partid. La acestea s-a adăugat adeziunea zecilor, sutelor de mii de spectatori, creșcuți și educați de partid în dragostea pentru artă și slujitorii ei.

Tot ce am creat, datoroz partidului și, întocmai ca Alexei Tolstoi, pot spune și eu: Aduc drept omagiu partidului — întreaga mea operă și întreaga mea grațitudine.

Al. MIRODAN

M-am născut la 23 August, pentru că a te naște cu adevărat, a fi viu, a trăi, înseamnă a fi liber; or, la 23 August am fost liber. Au sărit în aer — la atacul forțelor conduse de partid și al armatelor sovietice eliberatoare — zăbrelele de fier. Ele ne împiedicau să pătrundem în libertatea socială și națională de gîndire și de expresie... Au sărit în aer zăbrelele de fier, și noi am fost liberi.

M-am născut la 23 August, pentru că a trăi cu adevărat înseamnă a trăi pentru alții, nu numai pentru tine; a fi util, nu la margine; a fi creator, nu sterp.

Individualismului în care noi crescuse mediul, pe noi, tineretul intelectual al vremii, egocentrismului fără ieșire aflat în cărți rafinate și de impas, absențelor nemotivate de la viața oamenilor — Eliberarea și ideologia ei le-au dat o lovitură mortală, oferind în loc, pentru întâia oară, un drum. Am pășit, călăuziți de comuniști, pe drumul acesta și am găsit ceea ce trebuia să căutăm. Am pășit, ca începător în gazetărie și pe urmă în literatură, pe drumul acesta, călăuzit de comuniști, și am încercat pe măsura puterilor, să dau (în schimbul vieții primite la Eliberare) ceva, și mulțumirea supremă pe care am încercat-o (se pare că aceasta e mulțumirea supremă!) a fost atunci când acel *ceva* a fost primit de oamenii cărora le-a fost închinat, când scrisul meu puțin, foarte puțin, a fost socotit util mării strădanii pentru construcția lumii noi, socialiste, când am avut impresia că izbutesc, prin muncă, să plătesc o parte din datorie. Vom rămâne, până la moarte, datori.

M-am născut la 23 August, pentru că a trăi cu adevărat înseamnă a trăi aici pe pământ, nu în lună, și azi, nu în paleolitic, iar partidul ne-a îndemnat mereu să trăim aici și astăzi. Adică, să trăim cu adevărat și să scriem cu adevărat. Să scriem aici și astăzi, despre aici și despre astăzi. Adică, de fapt, despre comuniști și lupta comuniștilor pentru noua orînduire, pentru că esența lui *aici* și a lui *azi* o constituie comuniștii și marea lor strădanie...

Am încercat în tot ce am scris (puțin, foarte puțin) să prind în cuvinte chipul comunistului: am încercat-o în *Ziaristii* și în *Cineva trebuie să moară*, în *Cerul nu există* și în alte foi și cuvinte.

Încerc acum, când scriu aceste rînduri și când lucrez la o piesă despre comuniști.

Voi încerca mereu.

Franz LIEBHARD Fără evenimentul de la 23 August, populația germană din România nu ar fi putut avea un teatru de stat în limba proprie, și cu atât mai puțin două scene — subvenționate de stat — pe care se dau reprezentații în limba germană.

Fără evenimentul de la 23 August, Timișoara nu ar fi cunoscut o stagiune ca aceea din 1958/59, care între 1 octombrie și primele zile ale lunii iunie a.c. a înregistrat săptămînal cîte trei și patru reprezentații în limba germană și o afliuență medie de 250 de spectatori pe seară.

Fără evenimentul de la 23 August, cele peste o sută de localități cu populație germană din regiunea Timișoara, pe care Teatrul German de Stat, timișorean, unde lucrez ca secretar literar, le vizitează cu regularitate — la intervale de timp mai mici sau mai mari —, nu ar fi avut prilejul să cunoască un spectacol de teatru adevărat, jucat de profesioniști ai scenei.

Fără evenimentul de la 23 August, ar fi fost de neconceput ca un teatru să plece într-un sat și să reprezinte acolo, în premieră, cea mai nouă piesă din repertoriul său. Așa a procedat colectivul teatrului german din Timișoara, care s-a deplasat la 13 iunie la Lenaueim cu *Crîngul de călini* de Korneiciuk; colectiviștii din Lenaueim sărbătoreau jubileul de zece ani al gospodăriei lor colective „Victoria” și cu acest prilej festiv, piesa lui Korneiciuk a cunoscut prima reprezentare în limba germană din țara noastră.

Marea cotitură istorică de la 23 August 1944 — care a eliberat țara noastră de sub jugul fascismului și i-a deschis drumul către acea dezvoltare pe care, de atunci încoace, o înfăptuiește partidul, îndrumînd și conducînd masele muncitoare în acțiunea de construire a societății noi socialiste și înregistrînd pe acest drum izbîndă după izbîndă — a creat și pentru noi, oamenii de teatru germani, premisele materiale cele mai largi pentru o activitate cu rădăcini adînc înfipte în problematica zilelor noastre.

Însuflețiți de spiritul evenimentelor de la 23 August și conștienți de roadele lui, sîntem în măsură să vedem omul simplu în calitatea lui de constructor al unei noi comunități sociale, al unei lumi în întregime noi, și să contribuim la creșterea conștiinței sociale a acestui om.

De aceea, ne-am gîndit că teatrul are nevoie de un repertoriu determinat, în ceea ce are esențial, de problemele actualității. De aceea, în stagiunea 1958/59, repertoriul Teatrului German de Stat din Timișoara a cuprins lucrările a cinci autori contemporani: romîni, sovietici și germani din R.D.G. Intenționăm să mergem mai departe pe acest drum, în spiritul evenimentelor revoluționare de la 23 Au-

gust, adică pătrunși de convingerea că trebuie să contribuim, prin activitatea noastră, de fiecare zi, la efortul și lupta comună pentru atingerea țelurilor mărețe pe care partidul le indică poporului muncitor din Republica Populară Română.

Stamate POPESCU Sînt fericit că zilele lui August 1944 au coincis cu primii mei pași pe scindurile scenei, că evoluția mea în artă — o afirm cu toată modestia — s-a desfășurat și se desfășoară pe drumul străbătut de Republica mea Populară, pe drumul minunatelor construcții făurite de poporul meu.

Teatrul nu l-am început „din leagăn“, cum se scrie de obicei în biografii, ci destul de tîrziu, atunci cînd, într-o mare uzină (producătoarea primelor tractoare românești), muncitorii s-au strîns într-o sală spațioasă — creată tot de mina lor, odinioară, pentru banchetele și chefurile patronilor și acționarilor — și au format un cor numeros, o echipă de teatru, cu scopul de a se lumina, educa și desfăta între ei. Printre cei „aleși“ mă număram și eu.

Neștersi îmi vor rămîne în amintire anii activității mele de artist amator, cînd a prins cheag adevărata mea pasiune pentru teatru. Acești ani au avut o mare însemnătate pentru dezvoltarea mea artistică, pentru că am dobîndit, atunci și acolo, iscusința de a cuceri atenția unui public nou și proaspăt, am învățat să descure probleme destul de complicate și să-mi încerc puterile în roluri diferite.

Revoluția culturală a scos la lumină noi și noi talente din popor, pe care realitatea de azi le confirmă și consacră din plin. Reforma învățămîntului din 1948 a deschis larg porțile, adevăratelor valori spirituale ale poporului nostru. Intrat în Institutul de Teatru și avînd condiții bune de învățătură, cu profesori dintre fruntașii scenei românești, m-am convins pe deplin că, pe lîngă vocație, mai e nevoie de multe, foarte multe: studiu serios și aprofundat al vieții, cunoaștere a legilor de dezvoltare a societății, noțiuni de cultură teatrală și de tehnică actoricească.

Acordîndu-mi-se, în ultimii ani de învățătură, cîntea de a fi bursier republican, mă gîndeam nu la ceea ce realizasem pînă atunci, ci la ceea ce urma să realizez în viitor pe scena unui teatru adevărat.

Eu n-am cunoscut tristul drum spre scenă al tînărului actor în regimul burghezo-moșieresc: umilițe, dezamăgiri, așteptări, foame, tinerețe irosită... Dimpotrivă. Asistînd, în zilele noastre, la spectacolele teatrelor din Capitală și din regiuni, am observat cu bucurie cum, pe scenă, au răsărit zeci de mlădite tinere în roluri de frunte, realizate cu măiestrie și avînt, și mi-am întărit convingerea că ele vor duce cu demnitate, mai departe, făclia înaintașilor.

Numele lor au început să fluture pe buzele spectatorilor de toate vîrstele.

Cît de mult m-au invidiat cîțiva tineri actori francezi talentați, la unul din festivalurile internaționale ale tineretului (la Varșovia), cînd le-am povestit de condițiile de care m-am bucurat în Institut și de care mă bucur în teatru... Și cît de mult m-a mîhnit durerea lor cînd mi-au spus că se află în al patrulea sau al cincilea an de la absolvirea conservatorului, fără să-și poată găsi un angajament !...

În țara noastră, acești 15 ani, cîți s-au scurs de la Eliberare, au format un artist nou, prețuit de partid și de popor, conștient că arta sa face parte integrantă din munca de construire a socialismului, militant activ pe tărîm social și politic, participant la viața colectivității.

Cu modestie — dar și cu mindrie — mă socotesc și eu un asemenea artist. Și dacă mă gîndesc la drumul parcurs de mine pînă acum, nu pot să nu-mi îndrept întreaga recunoștință partidului, care m-a ajutat și mi-a creat condiții nevisate, ca să devin un artist nou, adică un om nou, cetățean devotat al Patriei socialiste.

Nădăjduiesc că nu voi dezamăgi niciodată pe cei care — atunci, după primele zile ale Eliberării — m-au încadrat în modesta echipă de amatori a uzinei care a produs primele tractoare românești... Acesta e angajamentul meu !

OGLINDĂ A MĂREȚIEI ANILOR NOȘTRI

Urmașii noștri cei pasionați de adevărul, de asprimea și frumusețile luptei din anii eroici, primii ani ai construirii socialismului; cei dornici să ne cunoască pe noi cei de azi și conținutul vieții noastre, vor apela desigur și la teatrul contemporan nouă, ca la una din cele mai fidele și expresive surse de informare.

Capacitatea teatrului de a reflecta aspectele semnificative ale epocii și ale drumului ei istoric, de a înfățișa forțele motrice ale dezvoltării societății prin conflicte tipice, în care se confruntă și înfruntă caractere corespunzătoare, se va verifica încă o dată prin producțiile dramatice ale literaturii de azi. Căci și noi am reconstituit istoria trecutului nostru, cu frământările și aspirațiile înaintașilor noștri, în bună parte și din scrierile primilor noștri dramaturgi: Iordache Golescu, Facca, Bălăcescu, Costache Caragiale și, mai târziu, Negruzzi, Alecsandri, Millo; iar din fotografiile îngălbenite, cu personajele în costume de epocă, descifrăm lesne un întreg trecut de stări și tipuri sociale, de moravuri, de gusturi, de educație și cultură...

Care vor fi sentimentele încercate de viitorii cercetători ai istoriei noastre de după 23 August 1944 — adică ai istoriei construirii socialismului în patria noastră — urmărind asemenea date? Atunci când din tumultul clocotitor al lumii teatrului de azi nu vor mai rămâne decât instantanee pe peliculă, voci imprimate pe benzi de magnetofon și volume în rafturi de bibliotecă, cum vor contribui toate acestea la reprezentarea pentru viitorime a peisajului social și uman de la începuturile formării statului nostru socialist?

La început, îndată după Eliberare, încercările au fost timide și în dibuire, înfruntându-se cu forme și conținuturi care se încăpăținau să se mențină prin oculirea realității, a problemelor și oamenilor ei. Dar adevărul se cerea rostit cu fermitate, răspicat. După ce usturătoarele replici din *Dictatorul* de Al. Kirițescu demascaseră curajos lumea odioasă a celor câțiva care tiriseră țara în rușine și mizerie, ținându-l la stîlpul infamiei tragicomedia dictaturii fasciste, pe scene au început să se înfiripe germenii unor noi situații și probleme dramatice, din care spectatorul realiza, chiar dacă încă insuficient de clar, orizonturile și căile ce urmau să ducă la revoluționarea vieții și gândirii poporului nostru, prefigurînd caracterul și esența etică a omului nou, a eroului nostru pozitiv. (*Pensiunea doamnei Stamate* de Al. Șahighian, *Omul din Ceatal*, *Flăcăul din Ceanul Mare* de Mihail Davidoglu.)

Unii dintre acești eroi luptaseră neînfricat pentru viața cea nouă, se jertfiră pentru ea. Luptaseră neînfricat în istoricele „zile de februarie“, stătuseră cu pieptul gol în bătaia gloanțelor criminale ale vechiului regim burghezo-moșieresc, pregătiseră stăruitor, zi de zi, sub conducerea partidului, în anii teroarei — condițiile menite să ducă poporul la fericire. În această luptă măreață, ilegală, soții pierdeau urma soțiilor, copiii urma părinților, și dacă întimplarea îi pune uneori față în față, înainte de a-și cerceta cu bucurie chipul și de a-și atinge cu îngrijorare mîinile, ei își transmiteau mesajul de luptă.

Ioana: *Spune-mi cum a fost... acolo?*

Și Preda, tovarășul ei de viață, pe care munca conspirativă i l-a adus în față în mica tipografie ilegală, în clipa fugară a revederii, îi spune:



★

...Adineaori mă gindeam și eu la Doftana... Stii, când am un moment greu mă gindesc la Doftana. La tovarășul Gheorghiu. Cum găsește el întotdeauna soluția cea mai justă... Cuvîntul cel mai cald. Cum știe el să nu se grăbească. Dar să nu întîrzie. Să-ți arate dacă ai greșit. Și să te întărească. Să-ți dea încredere... (Pauză) Parcă văd ; cit o fi ceasul ? Zece... A fost o zi grea... Oamenii schingiuiți, înfomețați, băgați la haș... Toată temnița în picioare. A fost o zi grea... Acum e tăcere. De departe se aude „Postul numărul unu“ : „bine“... „Postul numărul doi“ : „bine“... Pe urmă, liniște. Tovarășul Gheorghiu scrie Comitetului Central... Tovarășii învață... Numai Șerbănoiu n-are astimpăr... De, i-o fi și lui dor de acasă... Și cîntă.

Noblețea sufletească, umanismul socialist, pe care le iradiază eroii piesei Pentru fericirea poporului (Anii negri) de Aurel Baranga și Nicolae Moraru, derivă din adeviziunea lor totală la ideile partidului, din înregimentarea lor în rîndurile combatanților pentru viitorul comunist.



★

Mihai : Despre ziua o să plec în provincie... O să lipsesc un timp... O lună... două... Poate mai mult... Ei, ce-i asta ? Se poate ? Tu ești tovarășa mea bună. Așa te-ai purtat în '33 ?

Și Maria Buznea îi răspunde simplu și hotărît :

— Să-ți string lucrurile, Mihai !

Și în timp ce membrii familiei Buznea erau chinuți în beciurile siguranței, spre liniștea dictatorului — pe front, dezorientați, flămânzi, conștienți de dezastrul țării, soldații se tinguiau. (*Ultimul mesaj* de Laurențiu Fulga)



— *Ce-o să facem acum ? Cum o să trăim ? De ce plîngi ?*

— *De necaz... de foame... Mi-a venit uite așa și tot aș strînge de gît...*

— *Pe cine, Ghinea ?*

— *Pe Dobre... pe Rudeanu... pe Antonescu... pe toți călăii ăștia care ne mint toată ziua și care au făcut din noi vite de abator...*

În tranșeele săpate în retragere, ostașii romîni dobindeau treptat conștiința tot mai netă a necesității întoarcerii armelor împotriva hitleriștilor ; iar în orașele bombardate, burghezia în panică se văita alarmată, presimțindu-și sfîrșitul. (*Arcul de triumf* de Aurel Baranga)

Ageamolu : *Titule, înțelege că se prăbușește totul ca un castel din cărți de joc... Noi sîntem condamnați, pricepe.*

Valul revoluționar, forțele dezlănțuite ale insurecției armate cresc, se apropie. O necunoscută vine în oraș. Sosirea ei înviorază conștiințele oamenilor cinstiți, mobilizează pe cei hotărîți, cutremură și asmute pe călăi.

Necunoscuta : *Nu vedeți ce se întîmplă în jurul nostru : crime, masacre, temnițe pline, lagăre... Ce aveam de făcut ? Să fi plecat capul ? Să fi tăcut ?... Fericirea va veni... Cred în fericirea asta și știu că o să vină, cum știu că miine o să răsară soarele. Și o să înceapă altă viață... Fără mizerie, fără răutate, fără umilințe... Cred în fericirea asta !*

Pentru realizarea acestei fericiri a fost nevoie întâi de răsturnarea forțelor întunericului și ale opresiunii, de insurecția armată, la care — în timp ce Armata Sovietică eliberatoare înainta victorios, împingând dușmanul hitlerist spre birlogul său pentru a-l zdrobi — partidul a chemat întreg poporul muncitor.



— Clipele sînt numărate. — Știu. — Arme ? — Răspîndit. — Toate formațiile în alarmă. Pichetele pentru paza Centralei Telefonice ? — Făcut. — Echipa de ingineri și muncitori, care să continue imediat lucrul în momentul preluării ? — Pregătite. — La uzina electrică, la uzina de apă ? — În ordine. — Echipele de salvare ? Mobilizate. — Din această clipă nimeni nu mai părăsește postul... Tovarășii care pregătesc ziarul nostru, primul număr legal... — În tipografie. Au adus textul manifestului. Se trage în noaptea asta, îl răspîndim...

Atunci, în August 1944, cînd se petrece acțiunea Arcului de triumf, toate gîndurile, toate faptele erau înaripate de bucuria marii victorii și marii Eliberări.

Viața chema, în sfîrșit, la lumină masele muncitoare, pînă atunci apăsate de beznă și teroare. Din ce în ce mai mult, omul nou, omul muncii, făuritor al istoriei, își face loc deopotrivă pe scena vieții și a teatrului. Apar eroi caracterizați printr-o nouă atitudine față de muncă, prin pasionata dăruire și participare la lupta cea mare a partidului pentru schimbarea la față a țării. Condiția fericirii personale a acestor oameni este determinată de coeficientul realizării lor pe plan social obștesc.

Se aud acum replici încărcate de patosul patriotic al voinței conștiente a poporului muncitor de a-și doborî definitiv dușmanii dinăuntru și dinafară, se aud replici de substanță nouă, replici înnoitoare pentru dramaturgia noastră. Ne aflăm în plină bătălie pentru redresarea economică a țării, pentru mărirea producției, sabotată de foștii patroni și slugile acestora, pentru creșterea premiselor bazei materiale a socialismului. (Minerii de Mihail Davidoglu)



— Nu-i vreme de supărare ori șovăială, că se zguduie lumea și se aleg drumurile... Măi, oameni buni, mă gândesc la anii care or să vină, fiindcă noi clădim pe ziua de azi, da' cu ochii departe, dincolo de viața noastră. Pentru șiruri întregi de viață!

Cuvintele lui Anton Nastai au un puternic și poetic sens mobilizator și deschizător de largi și luminoase perspective, în care generația tânără a acestor ani avea să se formeze, liberă și sănătoasă, și să se afirme din plin ca rod și oaste de nădejde a revoluției socialiste în desfășurare. Iată un reprezentant al acestei generații. Are 17 ani și e topitor în „cetatea de foc”. (*Cetatea de foc* de Mihail Davidoglu)

Dominic : Cîntă-mi un cîntec de bătălie să-l bat pe bătrîn. Îmi place angajamentul tău, Aaron-baci ; să deschizi drum liber pentru cei ce construiesc socialismul. Cîntă-mi frunză de aur pe cuvintele mele : „Noi construim socialismul”. No, hai frunzuliță, cîntă, dar să se vadă cum fierbe oțelul în cuptor.

Luptînd împotriva dușmanilor socialismului, topitorul pe care-l mișcă fiorul poeziei se dovedește un neînfricat luptător. Din aceeași plămădă de sînge și de conștiință cu fratele său Pavel, care completează — în liniile aspre și însoțite ale efortului constructiv — portretul generației sale, al generației acestor ani liberi :

— Asta-i tineretul, tată, care ne crește ; să-i vezi jos, în anticamera lui unu... Du-te să-i vezi și spune-mi dacă s-a întîmplat muncitor să intre în camera de fum cînd numai ce s-a scurs oțelul din vatră. Te întrebi de unde au crescut la atîta putere și îndrăzneală ? Poate, unde am crescut și noi și am ajuns să ne prețuim altfel și viața, și cîntea, și cuptoarele, și furnalele.

În universul spiritual al noilor eroi ai scenei au apărut noi dimensiuni dramatice, procese psihologice cu desăvîrșire necunoscute teatrului de dinainte. Dramele de altădată, ale izolării, ale claustrării și repudierii societății, fac loc solidarității, bucuriei de a trăi în colectiv, relațiilor armonioase dintre individ și socie-

tate, născute din atașamentul profund față de cauza partidului, a clasei muncitoare, a revoluției.

Noile situații ale vieții pun o alternativă dramatică, o „cumpănă“ între datorie și dragoste — comunistului Anton Vadu. Dramatismul situației sale oglindește, într-o anumită măsură, gradul înalt de tensiune, de clocot, al vieții noi care se constituie. Pentru Anton Vadu problema era grea: să-și păstreze cinstea și încrederea partidului, renegându-și fiul înstrăinat de propria sa condiție de clasă, sau să-l păstreze pe acesta, trădând cauza cea scumpă, însuși sensul vieții sale. (*Cumpăna* de Lucia Demetrius)



Anton Vadu: *Am crezut toată viața în dreptate, în adevăr, în libertate. Am suferit pentru credința mea și nu mi-a fost greu. O făceam pentru oamenii de azi, pentru copiii noștri, pentru copilul meu. Și acum, tu, copilul meu, calci și scuipi peste adevăr, peste dreptate... Te crezi nepărtinitor? Crezi că politica e numai să vorbești la miting? Orice faptă, orice gând al nostru azi e împotriva dreptății sau lângă ea.*

Alături de clasa muncitoare, prin ea și partidul ei, s-a trezit la o viață nouă, liberă, și lumea truditoare a satelor. Aproape absent pe scenă înainte de 23 August 1944, chipul țăranului muncitor nu s-a putut cristaliza în expresii de artă autentică decât în piesele închinată transformării conștiinței sale, determinată de schimbările structurale intervenite în viața întregului nostru popor după Eliberare. Astfel, țăranul muncitor apare în lucrări dramatice care surprind adâncă prefacere a vieții și conștiinței pălmașilor de ieri. În *Ziua cea mare*, în *Vadul nou*, în *Mireasa desculță*, în *Împărătița lui Machidon*; mai recent, în *Poarta*, *Nuntă mare* și mai ales în *Valea Cucului*, se dezbat, de la înălțimea ideilor generoase ale partidului privind socializarea agriculturii, probleme legate trainic de acest prag superior de viață, spre care se îndreaptă întreaga noastră țărănime muncitoare.

Înarmați cu conștiința valorii pe care o reprezintă în crearea noii vieți, țărani știu riposta cu îndrjire celor care atentează la cuceririle înlesnite de regimul democrat-popular. Bătrînul Iacob din *Recolta de aur*, președintele gospodăriei colective, convins de justetea și superioritatea drumului indicat de partid, răspunde cu tărie nestrămutată și cu mindria omului care știe pentru ce luptă, tuturor celor care se așează în calea fericirii colective.

Cu Toma Căbulea, figura țăranului muncitor dobîndește o dimensiune morală sporită, în el întîlnindu-se înțelepciunea populară cu conștiința lucidă a locului și îndatoririlor pe care le deține astăzi, în perspectiva împlinirii socialiste a vieții satului. Țăranul întruchipat de Toma Căbulea apără cu strășnicie cauza colectivizării, împotriva dușmanului de clasă. (În *Valea Cucului* de Mihai Beniuc)



Toma : Știi cum fac șerpii mărgeaua ? Se adună toți grămadă unii peste alții, se împletesc, se sucesc, se răsucesc, le curg balele și pînă la urmă mai marele lor se ridică peste grămadă cu un mărgăritar strălucitor în gură. Cu mărgeaua șarpelui poți omori pe oricine, dacă i-o pui într-un pahar de băutură numai o clipă, cît ai scăpăra din amnar. Dar, dacă dai peste șerpi înainte de a fi ieșit mai marele lor deasupra și strigi : „Mărgeaua“, deodată se împrăstie toți, care încotro, și poți călca în picioare toată „adunarea lor generală“ de speriați ce-s. Așa fac și pe la noi cîțiva, mărgeaua, să ne-o bage după aceea în băutură. Noi să facem teiatru și să strigăm înainte de a fi ei gata : „Mărgeaua“.

„Șerpini“ satului, cei obișnuiți să stea în beznă și să înfigă pe la spate pumnul urii în oamenii muncii ridicați la lumina unei existențe eliberate de blestemul exploatării, își rafinează astăzi armele, dar trebuie să constate că zodia lor a apus pentru totdeauna.

Încercările lor de a-și face loc în gospodăriile colective sînt sortite unei înfrîngerii sigure. Solomia din piesa lui Mihai Beniuc ilustrează îngrijorarea neputincioasă a dușmanului, cînd își dă seama de inexorabila creștere a puterii populare în țară și a conștiinței socialiste în oamenii cinstiți, față de eșecurile continue, tot mai mari, ale reacțiunii : „Eu-s o femeie proastă, și n-ar trebui să mă bag în politică. Dar mie mi se pare că ăștia, cu partidul lor, se tot întăresc (...) Acum vin alegerile și după alegeri, comuniștii vor fi și mai tari. Poporul se dă cu ei“. Lumea Solomiei și a familiei sale, în aceste zile cînd întregul nostru popor sărbătorește cea mai măreață zi din istoria sa, își trăiește amurgul fără întoarcere. Țăranii muncitori înălțați de partid la treapta de oameni, în sensul gorkian al cuvîntului,

au apucat cu hotărîre cîrma destinului lor, îndreptîndu-și viața spre limanurile luminoase ale socialismului.

Cercetătorii de mîine ai epocii noastre vor desluși, citind piesele dramaturgilor acestor ani, și alte cîteva aspecte caracteristice ale acestei perioade : procesul prăbușirii ineluctabile a vechii orînduiri, lupta pasionată a omului pentru construirea unei vieți noi, într-o continuă și mereu biruitoare înfruntare a tot ce e vechi și antiuman, cum și prezența activă a oamenilor muncii în marele front internațional al luptei pentru pace. Eroi diferiți, din piese diferite, ilustrează în felurite chipuri aceste fundamentale aspecte ale istoriei anilor noștri.

Citadela sfărîmată de Horia Lovinescu exprimă în multiple nuanțe prăbușirea familiei burgheze, falimentul rușinos al reprezentanților ideologiei reacționare. Matei, „intelectualul superior“, inadptabilul, își distruge în această postură dramatică, blazonul însingurării (altădată, semn de dispreț față de „moliciunea“ burgheză, promovînd o ideologie ultrareacționară a „elitelor“ și a aventurii gratuite), și se dovedește a fi ceea ce e în fond : un ticălos, o mască a nimicniciei, pe care intelectualul cinstit o respinge și înfierează.

Bunica : *Fetița mea, nu trebuie să alergăm după umbre. Lucrurile adevărate sînt mai frumoase. Uită-te în jurul tău : e lumină, e soare, sînt risete, sînt oameni care construiesc, sînt nădejdi, cresc copii... Cred că am și eu un loc lingă voi. Mergem spre lumină... În casa asta s-a ales ceva, s-au ales oamenii. Unii sînt slabi încă, alții îndurerăți, dar vor ieși la liman. E o facere cu dureri...*



Aceea care spune aceste cuvinte, savanta Dinescu, e un reprezentant al vechii intelectualități care înțelege și se atașează regimului democrat-popular.

Pe planul înnoirii ideologice și umane a intelectualului se situează, printre alți eroi ai dramaturgiei noastre, și doctorul Murgu, tânărul intelectual, cinstit dar îndepărtat de viața obștească, care se transformă într-un activ militant al societății socialiste, devenind un „om de azi“. (*Oameni de azi* de Lucia Demetrius)

Partidul clasei muncitoare a făcut să se audă pentru prima oară în literatura noastră dramatică intonațiile puternice și profund mobilizatoare ale unor teme noi, dintre care cea a frăției între diferitele naționalități ce locuiesc pe meleagurile Republicii noastre Populare a cunoscut o serioasă și perseverentă reflectare în piese cu adinci rădăcini în solul realităților noastre. Una dintre aceste lucrări dramatice care oglindesc marile prefaceri survenite în conștiința oamenilor muncii de diverse naționalități, după instaurarea regimului de democrație populară în țara noastră, este *Ultimul tren* de Kovács G. și Eugen Mjrea — pledoarie pentru conviețuirea frățească și constructivă dintre poporul român și minoritatea națională maghiară și, totodată, încercare de a demonstra că o asemenea conviețuire nu e posibilă decât în regimul nostru democrat-popular.

Barbaș : *Dumneata știi ca și mine că la noi de cîțiva ani s-a născut ceva. Ceva mai bun, mai omenesc. A pornit aici un tren nou în care trebuie să ne urcăm cu toții. (...) Iar cei care-l conduc o fac cu multă grijă. Pentru că ei știu pentru ce au fost pe vremuri ciocniri. (...) E nevoie să ne aruncăm traista veche. În gara cea nouă nu se poate intra decât cu valize noi. Și trebuie să ne cumpărăm biletul și să ne urcăm în tren. Pentru că, dragă Dia, trenul acesta este într-adevăr ultimul.*

Tinerii, curajoși și avînțați făuritori ai orînduirii socialiste și comuniste de mîine, purtători de steag ai celei mai înaintate concepții — cea marxist-leninistă —, au constituit de asemenea un filon des cercetat de către dramaturgi. Aproape în fiecare lucrare dramatică scrisă după Eliberare, un loc de frunte revine tinerețului, însetat să știe și să transforme în acte de viață concretă cunoștințele dobîndite, vajnic constructor al grandiosului edificiu al societății socialiste.

Mediul unor piese ca *Ziaristii* de Al. Mirodan și *Nota zero la purtare* de Virgil Stoenescu și Octavian Sava e un atelier în care se călesc caractere puternice, cetățeni care știu ce vor și care, sub conducerea partidului, se îndreaptă cu pași hotărîți spre realizarea visurilor celor mai îndrăznețe. Figuri ca ziaristul Cerchez au o largă capacitate de transformare a conștiinței oamenilor muncii, adîncind trăsăturile de caracter socialiste. Numeroși spectatori pot spune, pînă la identificare, ca incoruptibilul comunist Cerchez : — *Adevărul e membru de partid. Veteran, de la întemeiere. Verificat. Te poți încrede în el, ascultă-mă pe mine. (...) Dacă nu știi să te bați pentru un om, cum vei ști să lupți pentru șaisprezece milioane ? (...) Prefer să fiu dat afară din funcția de redactor-șef, decât din aceea de om.*



Spre asemenea dimensiuni omenеști, specifice epocii noastre socialiste, năzuiește întregul nostru popor muncitor. De la înălțimea unei asemenea atitudini față de societatea socialistă, te simți parcă îndemnat să rostești ca Gorki: *Omul, ce măreț sună acest cuvînt.*

Da. Măreția e principala trăsătură a epocii noastre. Această măreție, consecință a unor lupte îndîrjite, fără ore de răgaz, dar senină și luminoasă, răzbate din întreaga noastră literatură dramatică creată după 23 August 1944. De aceea, viitorii cercetători ai acestor ani în care am participat cu toții la geneza unei societăți și a unui om de tip nou, cînd vor dori să stabilească măcar aproximativ coordonatele impetuoasei dezvoltări a vieții constructoare a socialismului, vor statornici ca trăsătură dominantă a acestor vremuri — măreția faptelor și eroismul oamenilor care le-au făurit. Urmașii noștri vor fi profund emoționați cînd, desprinzînd din paginile pieselor oamenii și timpurile descrise în ele, vor constata că numeroase calități ale firii lor au înmugurit pentru înția oară în figuri ca Mihai Buznea, Anton Vadu, Nastai, Pavel și Petru Arjoca, savanta Dinescu, doctorul Murgu, Iacob Istrati, Cerchez, Toma Căbulea și alții, mulți, nenumărați. Fiindcă toți acești eroi, constructori de zi cu zi ai societății socialiste, acești oameni scriu pe tot întinsul patriei noastre cel mai frumos poem din istoria zbuciumată a poporului român — poemul construirii avîntate și eroice a societății socialiste. Scriu poemul puterii neînfrîmate și al măreției omului.

(Montaj de Mira Iosif și Eugen Nicoră)



ARTA ACTORILOR NOȘTRI DUPĂ ELIBERARE

Caracterul revoluționar al noului repertoriu, reprezentat de teatrele noastre după Eliberare, a dus la restructurarea procesului de creare a spectacolului pe baze științifice, pentru deplina valorificare scenică realistă a operei dramatice, și implicit a determinat în arta actorilor noștri modificări de mare însemnătate.

Nu e vorba de o modificare doar a mijloacelor de expresie a tehnicii actoricești. Acest nou repertoriu, în care au intrat deopotrivă piesele noi românești, piesele revoluționare aparținând dramaturgiei sovietice, ca și piesele aparținând dramaturgiei clasice naționale și universale, este un repertoriu al adevărului vieții, exprimat în imagini artistice specifice artei teatrale.

Intruchipind personajele veridice ale dramaturgiei realist-critice ca și realist-socialiste, actorul este chemat — continuând și îmbogățind filonul tradiției realiste a teatrului nostru — să ia atitudine justă față de personajul interpretat, astfel încît, prin arta sa, să impună publicului însuși o atitudine corespunzătoare față de lumea și împrejurările înfățișate scenic. O asemenea atitudine față de rol se putea realiza numai în condițiile cunoașterii profunde a realității, a legilor de dezvoltare a societății, a sensului dezvoltării istorice a omenirii; ea presupunea o atitudine corespunzătoare față de lume și societate, însușirea concepției științifice, marxist-leniniste, situarea artistului pe poziția înaintată de luptă a clasei muncitoare, deci spirit de partid.

Însușirea ideologiei marxist-leniniste și a unor date esențiale ale sistemului lui Stanislavski a contribuit la înlocuirea metodelor de creație empirice sau spontane cu metode științifice, care treceau actul creației actoricești din domeniul instinctului și al „inspirației pure“, în domeniul actelor organizate de conștiință, conduse de rațiune.

Repunerea textului operei dramatice în drepturile sale de factor primordial în arta teatrală a atras după sine redobîndirea de către actor a funcției sale primordiale, de personaj *activ*, de exponent principal al ideilor autorului. De aci, necesitatea studierii profunde a textului, a condițiilor social-istorice în care acesta a fost elaborat, a ideilor pe care le propagă, a conflictului, a personajelor și a raporturilor dintre ele — o întreagă muncă pregătitoare, pe care teatrul burghez, în superficialitatea și disprețul lui față de text, o nesocotea. Necesitatea căutării unui spor de mijloace de expresie, corespunzătoare universului spiritual bogat, *nou*, al eroului contemporan, s-a impus cu tărie odată cu adoptarea repertoriului revoluționar. „Viața spiritului uman“, pe care Stanislavski o preconizează ca obiectiv al creației actoricești, nu poate fi realizată cu mijloace meșteșugărești, rutiniere sau artificiale, dezumanizante. Se cerea să se ajungă la o artă în care simplitatea și firescul să se conjuge cu profunzimea și expresivitatea, în care să se recreeze scenic viața, așa fel încît ea să se comunice în chip mobilizator și cu forță de cunoaștere efectivă — spectatorilor cărora se adresa.

Această cerință se impunea deopotrivă în domeniul preluării și valorificării moștenirii clasice, ca și în domeniul dramaturgiei moderne și imediat contemporane.

Pregătirea și realizarea spectacolelor cu operele lui I. L. Caragiale, de pildă, prezentate pe scena Teatrului Național din București după mulți ani de denaturări și denigrări din partea criticii burgheze, sînt semnificative pentru înțelegerea elementelor noi, de concepție și metodă, cucerite treptat atît de regia, cît și de arta noastră actoricească. Un bogat material documentar și literar, privind epoca oglindită în piesele marelui nostru realist critic, opera acestuia, relațiile sociale, evenimentele istorice, moravurile și atmosfera vremii, a fost studiat de interpreți, împreună cu regizorul Sică Alexandrescu. Actorii au căutat să cunoască și să se apropie de modul de interpretare al predecesorilor lor, care jucaseră în timpul și sub îndrumarea lui Caragiale însuși (Șt. Iulian, I. Brezeanu, I. Petrescu etc.), reînnoind astfel firul tradiției jocului realist. Dar interpreții de azi nu s-au limitat doar la

simpla preluare a zestrei înaintașilor, ci au îmbogățit-o cu propria lor personalitate creatoare, găsind noi elemente caracterizante, sporind puterea de demascare a personajelor, prin înțelegerea adîncă a sensului satirei sociale și prin poziția critică față de personaje.

O trăsătură specifică a jocului actorilor în spectacolele Caragiale este punerea în valoare a substanței comice a personajelor, nu numai prin realizarea unor tipuri bine individualizate, ci și prin desprinderea esenței lor sociale, prin sublinierea discretă dar clară a permanentului contrast dintre aparență și esență, dintre intenție și pretenție.

Actori remarcăți în *O scrisoare pierdută*, Al. Giugaru, Marcel Anghelescu, Gr. Vasiliu-Birlic, Niky Atanasiu, Radu Beligan și-au confirmat aderența față de specificul comic al personajelor caragialiene, jucînd și în spectacolele *O noapte furtunoasă* și *D-ale carnavalului*. Alți actori s-au alăturat celor dinții: G. Timică, Sonia Cluceru, Silvia Dumitrescu, Eugenia Popovici, Elvira Godeanu, Maria Voluntaru, Cella Dima etc. Comediile lui Caragiale au stat la baza închegării a ceea ce unii critici au numit — poate nu fără justete — „echipa de comedie” a Teatrului Național din București, echipă care are meritul, în primul rînd, de a fi valorificat scenic opera marelui nostru dramaturg realist-critic, într-o concepție corespunzătoare spiritului revoluționar care animă teatrul nostru contemporan și într-un stil ce și-a extins puterea de influență asupra multor interpretări ulterioare, de pe scenele altor teatre din țară. La Cluj, la Timișoara, la Brăila, la Sibiu sau la Birlad, pretutindeni, spectacolele Caragiale s-au bucurat de interpretări actricești valoroase și de o îngrijită direcție de scenă, pe linia valorificării creatoare trasată de prima noastră scenă. Amintim cîteva realizări actricești de relief: Remus Comăneanu (Craiova), Victor Popescu (Timișoara), Cornel Sava (Cluj).

Opera lui Caragiale a constituit o verigă însemnată pe drumul preluării și dezvoltării, pe o treaptă calitativ nouă, a tradiției realiste în interpretarea actricească. Alături de ea, o contribuție însemnată în această direcție a fost adusă de valorificarea scenică a altor opere aparținînd dramaturgiei clasice românești și universale, îndeosebi a dramaturgiei clasice ruse.

Dramaturgia clasică rusă a prilejuit în repetate rînduri actorilor noștri creații remarcabile, datorită tocmai caracterului ei prin excelență realist, datorită determinării sociale și psihologice a personajelor surprinse în împrejurări tipice, într-o ambianță veridică, concret-istorică.

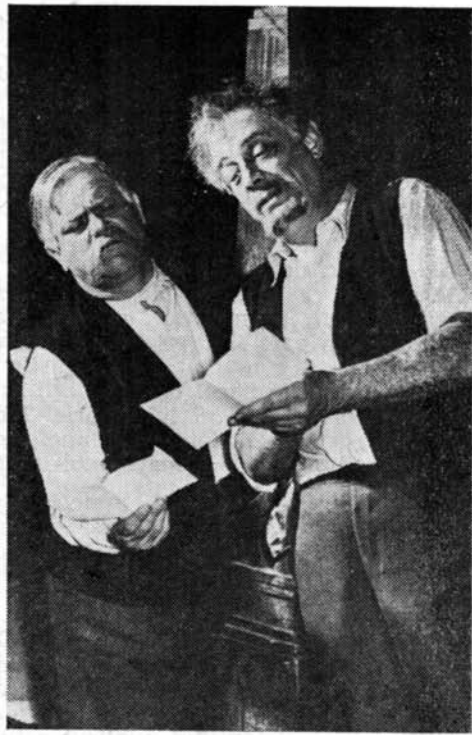
Unul dintre primele succese ale artei actricești realiste după Eliberare poate fi considerat spectacolul cu *Unchiul Vanea* de Cehov, pus în scenă în anul 1946, la Teatrul Național din București, de Moni Ghelerter. S-au remarcat cu acel prilej îndeosebi actorii C. Antoniu, Aura Buzescu, Emil Botta. Mai tîrziu, în 1950, spectacolul *Trei surori* a adus lauri Premiului de Stat colectivului de interpreți ai Teatrului Național din București, printre care se aflau: regizorul Moni Ghelerter, scenograful Al. Brătesanu și actorii Aura Buzescu (Olga), Elvira Godeanu (Mașa), Maria Botta (Irina), C. Antoniu (Andrei Prozorov), N. Bălțăteanu (Verșinin), Radu Beligan (Tuzenbach). Apoi, *Fata fără zestre* de A. N. Ostrovski, pusă în scenă de regizorul sovietic V. V. Vasiliev în anul 1953, tot la Teatrul Național, a confirmat virtuțile realiste definitiv statornicite în cadrul colectivului primei scene a țării. Nu va fi ușor uitată creația Mariei Botta în rolul Larisei, care a dat o forță zguduitoare destinului tragic al eroinei, prin sublinierea setei de viață și de ferici-gură a acesteia. S-au remarcat în același spectacol realizări valoroase ale unor actori, ca Geo Barton, excelent interpret al moșierului Paratov, fermecător și odios totodată în egoismul lui; Emil Botta, sensibil și inteligent interpret al meschinului Karandîșev, ros de ambiție și de complexul inferiorității sale sociale; G. Calboreanu, ponderat și sobru în exprimarea cinismului monstruos al aparent-mărinimosului Hmurov; Gr. Vasiliu-Birlic, în caraghiosul și jalnicul Robinson etc.

Tot o piesă clasică rusă, *Pădurea* de A. N. Ostrovski, a prilejuit Luciei Sturdza Bulandra, decană de vîrstă a teatrului românesc contemporan, o creație memorabilă — din cele multe, realizate în anii puterii populare — în rolul moșieresei Gurmîjskaia, pe scena Teatrului Municipal. Creații valoroase au realizat aici și Jules Cazaban (Sciastlivțev), Emil Botta (Nesciastlivțev), Ileana Predescu (Axiașa).

Și pe scena Teatrului Muncitoresc C.F.R., A. N. Ostrovski a fost un oaspete frecvent. Piesa *Vinovați fără vină* a făcut o serie lungă de spectacole, dînd actriței



Radu Beligan (Agamiță Dandanache) și Al. Giugaru (Zaharia Trahanache) în „O scrisoare pierdută” — Teatrul Național „I. L. Caragiale”



Șt. Ciubotărașu (Tache) și Jules Cazaban (Ianke) în „Tache, Ianke și Cadîr” de Victor Ion Popa — Teatrul Municipal

Eugenia Zaharia posibilitatea de a realiza o Krucinina demnă și sensibilă, imagine emoționantă a destinului de umilință și privațiuni hărăzit femeii lipsită de drepturi în „împărăția întunericului”.

Adăugăm la aceste câteva exemple excelentul spectacol *Revizorul* de Gogol, realizat în 1952 și reluat în 1958, în direcția de scenă a lui Sică Alexandrescu, spectacol care confirmă adevărul despre rolul dramaturgiei clasice ruse în dezvoltarea măiestriei actorilor noștri pe linia interpretării realiste. Fiecare rol al acestui spectacol a fost lucrat cu deosebită minuțiozitate, pe baza studierii — ca și în cazul comediilor lui Caragiale — a unui vast material documentar, istoric, literar-teatral, la care s-a adăugat contactul direct cu realizatorii spectacolului de la Teatrul Mic din Moscova; nimic n-a fost neglijat pentru ca interpretarea comediei gogolienne pe scena teatrului contemporan românesc să fie cât mai desăvârșită. Spectacolul a fost cu adevărat un succes, apreciat ca atare de publicul larg și de specialiștii artei teatrale din însăși patria lui Gogol, cu prilejul turneului în U.R.S.S. al Teatrului Național „I. L. Caragiale” (1958). Au fost unanim apreciate creația lui Radu Beligan în Hlestakov, a cuplului Gr. Vasiliu-Birlic-Marcel Anghelescu în Bobcinski și Dobcinski, a lui Al. Giugaru în Primar, a lui Ion Manu în Hlopov etc.

Dramaturgia lui Gorki a pus probleme noi de interpretare actorilor noștri, prin profunzimea ideilor ei, prin caracterul ei revoluționar, prin complexitatea umană și de sensuri politice a personajelor. Dacă spectacolul cu *Azilul de noapte* a prilejuit creații individuale remarcabile unora din actorii Teatrului Național din București, aparținând vechii școli realiste (N. Bălțățeanu-Baronul, Ion Manolescu-Satin, Gh. Storin-Actorul, Gh. Ciprian-Klesci), *Cei din urmă* (Teatrul Municipal), în regia Mariette Sadova, reprezenta un progres în înțelegerea sensului social al conflictului dramatic. Dintre realizările actricești s-a impus, în primul rînd, cea a lui Ion Manolescu, care a creat în Ivan Kolomițev un tip reprezentativ al nobilimii ruse descompuse, total dezumanizată de ură și de spaimă în fața avîntului

revoluționar crescând al maselor muncitoare. În spectacolul *Micii burghezi*, jucat de colectivul Teatrului Secuiesc din Tg. Mureș, spectacol valoros prin jocul de ansamblu, simplu și convingător, al interpreților, a impresionat creația actorului G. Kovács în rolul lui Teterev, a cărui luciditate în scenele de beție îi înlesnea acestuia comunicarea mesajului vibrant al autorului despre profunzimea durerii omului nerealizat în regimul capitalist, despre meschinăria vieții *micii burghezi*, despre aspirația către un ideal de puritate, întruchipat de Nil și Polea. Amintim și realizările, în același rol, ale lui Titus Lapteș (Teatrul „C. Nottara”) și Toma Dimitriu (Teatrul Național Cluj).

Elemente noi în interpretarea lui Gorki a adus spectacolul *Egor Buliciov și alții*, realizat de Teatrul Național din București. În rolul titular, G. Calboreanu a înțeles și a realizat complexitatea personajului, lupta lui Buliciov cu boala și cu mediul social înconjurător, căruia îi aparținea prin situația sa economică și socială, dar pe care îl privea cu luciditatea și spiritul critic al omului provenit din popor. Actorul consacrat prin rolurile comice Gr. Vasiliu-Birlic s-a relevat publicului în acest spectacol ca un subtil interpret de dramă, trăind cu sinceritate emoționantă rolul dificil al lui Gabriel-Trompetistul, iar Maria Filotti i-a dat stareței Melania perfidia și fățărnicia unei fețe bisericești, folosind mijloace artistice de un comic subtil și de o mare expresivitate demascatoare.

Fenomenul restructurării profilului artistic al unor actori este unul dintre elementele cele mai semnificative ale procesului de transformare prin care arta noastră actricească a trecut în acești ani. Se cuvine să amintim aici că, în timpul dominației teatrului de altădată, Al. Giugaru își risipa talentul amuzând publicul mic-burghez al grădinilor și sălilor de cinematograf cu gaguri dubioase din care nu era exclusă vulgaritatea. Astăzi, artistul emerit Al. Giugaru este interpretul recunoscut al unor personaje „cu greutate” din galeria eroilor caragalieni, luând poziție critică și invitând publicul actual la aceeași atitudine critică față de lumea lui Zaharia Trahanache, Jupin Dumitrache etc. În rolul Primarului din *Revizorul*, Al. Giugaru a izbutit să dezvăluie amestecul de slugărnicie și despotism, de șiretenie și prostie, specific personajului gogolian. Valoarea comică a înăpoiului Jupin Lunardo (*Bădăranii*), creat de Giugaru, a fost recunoscută și prețuită de spectatorii din patria lui Goldoni, cu prilejul turneului Teatrului Național din București la Festivalul de la Veneția din 1957.

Deosebit de grăitoare pentru drumul ascendent străbătut de arta actorilor noștri, de la teatrul burghez la teatrul realist-socialist, este evoluția artistului Gr. Vasiliu-Birlic. Jucând aproape fără excepție un repertoriu alcătuit din comedii și farse de factură boulevardieră, Birlic se afla, înainte de Eliberare, în primejdia de a-și anihila talentul în procedee stereotipe. În cadrul colectivului Teatrului Național „I. L. Caragiale”, talentul bogat al lui Birlic a găsit condiții prielnice de dezvoltare, într-un repertoriu care-i oferea o diversitate de roluri constituind pentru actor tot atâtea prilejuri de valoroase creații. Birlic a întruchipat o galerie bogată de personaje: subliniind cu umor devotamentul plin de adorație, comică prin stupidenia ei, al lui Brînzovenescu pentru perlele intelectuale ale amicului Farfuridi (*O scrisoare pierdută*); marcînd vitejia comică a lui Mache Răzăchescu în fața strașnicului Iancu Pampon (*D-ale carnavalului*); realizînd amestecul complex de curiozitate infantilă, candoare smerită, aspirație aproape dureroasă de a ieși din anonimul provincial, respect și indiscreție generatoare de încurcături comice, al lui Dobcinski (*Revizorul*). În Gabriel-Trompetistul din *Egor Buliciov și alții*, a emoționat prin omenescul său profund; în Scamatorul din *Caleașca de aur*, a surprins prin unda tragică, strecurată discret sub aparența burlescă a personajului. *Mielul turbat* de Aurel Baranga i-a adus meritul interpretării unuia dintre cei dinți eroi comici pozitivi ai dramaturgiei noastre actuale, muncitorul inovator, devotat cauzei socialismului, Spiridon Biserică. În „quartetul Bădăranilor” a dat viață comică suferinței oropsitului Jupin Canciano, ca să-și încununeze, recent, multiplele sale posibilități artistice prin simplitatea cuceritoare a sfătosului și înțeleptului Toma Căbulea, a cărui vorbire înflorită și plină de tilc a căpătat în spectacolul *În Valea Cucului* savoarea deosebită a unui personaj autentic, inspirat din lumea satului românesc de astăzi. În drumul străbătut în acești ani, arta lui Birlic s-a maturizat, mijloacele sale de expresie s-au simplificat, îmbogățindu-se în același timp cu o nouă dimensiune: profunzimea. Birlic este astăzi — împreună

cu mulți alții — un actor de valoare europeană, recunoscut ca atare de criticii din trei orașe mari ale lumii (Moscova, Paris, Veneția) și de oaspeți străini care ne-au vizitat țara, și unul dintre actorii cei mai iubiți din țara noastră.

O evoluție asemănătoare a parcurs Marcel Anghelescu, care a trecut de la roluri și cuplete ușoare, la rolurile de compoziție pentru care îl indicau darurile sale specifice. Se remarcă în arta lui Marcel Anghelescu capacitatea unei totale identificări cu personajul întrupat, actorul posedând o rară putere de transpunere atît în roluri de dramă, cît și de comedie. De la servilismul șiret al lui Ghiță Pristanda (*O scrisoare pierdută*) și stupiditatea pretențioasă a lui Nae Ipingescu (*O noapte furtunoasă*), actorul a știut să treacă la decrepitudinea adîncă, sumbră, fără speranță, a doctorului Cebutișkin din *Trei surori*, sau la candoarea stupidă a lui Dobcinski (*Revizorul*), remarcîndu-se deopotrivă în una dintre primele imagini ale intelectualului nou, provenit din rîndurile clasei muncitoare și crescut de regimul nostru, în Marin Marin din *Iarbă rea*, ca și în bogatul și complexul rol al lui Hlebnikov (*O chestiune personală*). Capacitatea de transpunere în rol a actorului este atît de accentuată, încît chiar cînd joacă fără o grimă specială, personajele create de el își dobîndesc propria individualitate prin realizarea ritmului lor interior, a psihologiei lor specifice. Nu poate fi confundat, de pildă, chipul frămîntat al lui Hlebnikov, cu veselul reporter special Romeo Popescu (*Ziariștii*), deși actorul nu folosește mijloace exterioare de compunere a acestor personaje. Această disponibilitate spre interpretarea simplă și convingătoare, spre reliefaarea vieții interioare a personajului, precum și un anumit specific popular al jocului său (vezi Ropoteală din *În Valea Cucului*) l-au indicat pe Marcel Anghelescu ca interpret al lui Matei Millo, părintele realismului scenic în arta noastră actricească (*Matei Millo* sau *Căruța cu paiațe*). Unul din ultimele roluri realizate de Marcel Anghelescu — Kogălniceanu din *Cuza Vodă* de Mircea Ștefănescu — dovedește că arta actorului, departe de a fi rezultatul unei izbucniri spontane a talentului, are la bază o muncă serioasă, de studiere aprofundată a textului în toate implicațiile lui, pentru înțelegerea întregului bagaj ideologic, psihologic, social, al personajului.

Acest studiu temeinic al rolului și al materialului documentar ajutător este una din cuceririle artei noastre actricești din ultimii ani, care scot creația actricească de sub imperiul spontaneității capricioase, întărind încrederea actorilor în putința de a stăpîni conștient și permanent instrumentele creației lor. Unul din actorii preocupați de însușirea elementelor teoretice ale artei teatrale este Radu Beligan, a cărui gamă de mijloace interpretative s-a dezvoltat în ultimii ani în lupta împotriva manierismului la care tindea să-l condamne repertoriul unilateral, interpretat în teatrul particular, și care amenința să contamineze și pe unii actori mai tineri, înclinați să-l imite. O temeinică pregătire științifică, culturală, ideologică, îmbinată cu o severă muncă de perfecționare a aparatului psiho-fizic, s-a adăugat darurilor naturale ale actorului, printre care simțul umorului și sensibilitatea poetică nu sînt dintre cele mai neînsemnate. Acestea au contribuit la realizarea unor roluri de amploare și profunzime, ca Hlestakov (*Revizorul*), Marin Miroiu (*Steaua fără nume*), Tuzenbach (*Trei surori*), Cerchez (*Ziariștii*), alături de roluri de mică întindere din diverse piese originale și străine, care cereau o prezență actricească puternică.

Arta acestor actori și a altora, angajați azi în cele 36 de colective ale teatrelor de stat din Republica Populară Romînă, s-a dezvoltat în anii regimului democrat-popular, cucerind trepte pe care în regimul burghezo-moșieresc nu le-ar fi putut atinge. Ei și-au dezvoltat însușirile creatoare, alături și sub îndrumarea maestrilor scenei romînești, care la rîndul lor au găsit în regimul democrat-popular condițiile de creație spre care aspiraseră zadarnic în trecut.

Din pleiada actorilor vîrstnici, moștenitori ai tradiției realiste preluate direct de la înaintașii de la începutul veacului, G. Storin a creat în ultimii ani cîteva roluri importante, cărora arta sa le-a dat forță și gravitate, roluri ca profesorul Laagus din piesa *Două lagăre* a dramaturgului sovietic (estonian) A. Iacobson (Teatrul Municipal), don Esteban, primarul plin de demnitate și cinste din *Fințina turmelor* de Lope de Vega (Teatrul Armatei), Călugărul din *Hanul de la răscruce* de Horia Lovinescu (Teatrul Municipal), *Regele Lear* (Teatrul Național).

O imensă discreție și delicatețe învalăuie arta lui Costache Antoniu, din a cărei bogată activitate mai cităm — pe lângă cele amintite — rolul țaranului Nikola din *Fericirea furată* de Ivan Franko (Teatrul Național București), al lui Andrei Prozorov din *Trei surori*, al lui Ion Roată din *Cuza Vodă* de Mircea Ștefănescu, căruia i-a dat demnitate și umor plin de înțelepciune, trăsături specifice poporului nostru.

Din aceeași școală cu Gh. Storin, dar aparținând generației următoare, Ion Fintesteanu manifestă un respect deosebit față de valoarea cuvântului, a cărui forță expresivă o subliniază cu minimum de gesturi posibile. Rolului de un comic trist al profesorului de latină Kulighin din *Trei surori* i-a adăugat treptat altele, cu un deosebit simț al nuanței satirice, folosit cu măsură, fără șarjă — în figuri ca Dragomirescu (*Citadela sfărîmată*), inspectorul Gheorghian (*Anii negri*), directorul Flachsmann din *Institutorii* — și dozat astfel, încît satira să-și varieze gradul de demascare după rangul social al personajului. În interpretarea industriașului Bucșan din *Ultima oră*, satira s-a transformat în demascare necruțătoare a rechinului marelui capital.

Aceeași grijă o acordă valorii expresive a cuvântului, Ion Manolescu, care a transmis o parte din experiența sa artistică mai multor serii de elevi ai artei dramatice, astăzi actori ai teatrului românesc, și care a lăsat în amintirea publicului citeva roluri însemnate, printre care Procurorul din *Fiul meu* de Gergely Sándor, Ivan Kolomițev din *Cei din urmă* de Gorki, Ilia Golovin din piesa cu același nume de S. Mihalkov, contele Gloucester din *Regele Lear* etc.

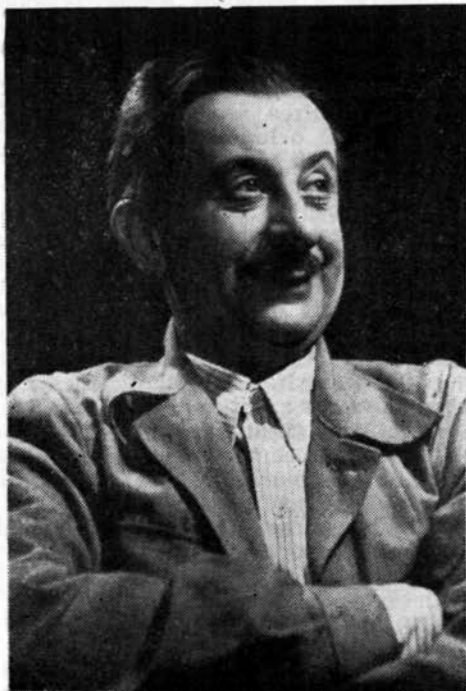
Școala lui C. Nottara, în care valoarea cuvântului și plastica gestului dobîndeau o însemnătate primordială, a fost continuată în teatrul nostru de azi de actori de seamă, printre care George Vraca, interpret cu osebire al rolurilor clasice: Vlaicu Vodă, din drama istorică a lui Al. Davila, Horațiu din *Fintina Blanduziei*, Ovidiu din piesa lui V. Alecsandri etc.

Un puternic realism caracterizează arta unor actori ca G. Calboreanu, Aura Buzescu, Ștefan Ciubotărașu, Ion Manu, și a multor altora — asupra cărora revenim —, continuatori demni ai marilor actori realiști din pragul veacului nostru.

La dezvoltarea tradiției realiste a artei actoricești în teatrul nostru actual au contribuit, de asemenea, actori de neasemuită forță creatoare, ca N. Bălțățeanu, Sonia Cluceru, G. Timică, Mihai Popescu, C. Ramadan, Maria Filotti, pe care teatrul nostru i-a pierdut în cursul ultimilor ani. Vor rămîne multă vreme neuitate creații cu caracter exemplar ca: Hagi Tudose în interpretarea lui N. Bălțățeanu; Bălcescu, Romeo sau Iulius Fucik în interpretarea lui Mihai Popescu; Aneta Duduleanu și toate rolurile de comedie cu caracter popular, jucate de Sonia Cluceru; Suflerul din *Matei Millo*, generalul Pantelev din *Invingătorii* și alte roluri pline de umor și sensibilitate, însușite de G. Timică; tante Adela, sau Stareța din *Egor Buliciov* în interpretarea Mariei Filotti; eroii populari ai lui C. Ramadan, sau atîtea personaje ale teatrului clasic și contemporan care au intrat în plămada teatrului nostru de azi, cu puterea de viață cu care le-au înzestrat interpreții lor și care își găsesc continuarea în noii interpreți.

Dacă întruchiparea de pe poziții actuale, înaintate, a operelor clasice constituie o verigă pe drumul însușirii artei realiste a adevărului vieții, interpretarea operelor contemporane este criteriul suprem de confruntare a teatrului cu adevărul vieții, de apreciere a eficienței lui cognitive și educative.

A rămas în istoria teatrului românesc din ultimii 15 ani realizarea de către G. Calboreanu a personajului Verșinin din *Trenul blindat 14-69* de Vsevolod Ivanov (Teatrul Armatei). A fost una dintre primele piese sovietice care aduceau pe scena noastră eroii Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. Creația lui Calboreanu a fost covârșitoare prin noutatea ei, prin adevărul expresiei artistice, prin pătrunderea în lumea lăuntrică a personajului și reconstituirea în imagini scenice a evoluției acestuia, de la stadiul de dezorientare și nelămurire a țaranului simplu, pînă la înțelegerea profundă a rosturilor revoluției și participarea conștientă, pasionată, la lupta pentru cucerirea libertății și a instaurării puterii populare. Destinul lui Verșinin, în interpretarea lui Calboreanu, a căpătat pe scenă



Gr. Vasiliu-Birluc (Spiridon Bisercă) în „Mielul turbat” de A. Baranga — Teatrul Național „I. L. Caragiale”



Maria Botta (Larissa) în „Fata fără zestre” de A. N. Ostrovski — Teatrul Național „I. L. Caragiale”

adevărată sa valoare de imagine tipică a destinului miilor de țărani asupriți din Rusia țaristă, chemați la luptă sub steagul proletariatului condus de partidul său, pentru cucerirea dreptului la viață și demnitate umană. Interpretarea lui Calboreanu a cucerit prin simplitate și a impus prin monumentalitate.

Personalitatea artistică a lui G. Calboreanu s-a afirmat, în acești ani, și prin alte realizări în direcția conturării scenice a eroului pozitiv contemporan. În *Cetatea de foc* de M. Davidoglu (Teatrul Național București), el a dat viață procesului sufletesc al bătrînului maestru oțelar Petru Arjoca, în plină luptă cu sine însuși pentru lichidarea rămășițelor înapoiate din conștiința sa, lăsate de educația primită în regimul burghez. Calboreanu a scos în evidență cîntea structurală a bătrînului muncitor și procesul său sufletesc, născut din neînțelegerea condițiilor noi sociale, create prin doborîrea și înlăturarea claselor exploatoare de la putere. În rolul lui Berest, activistul de partid din piesa *Platon Krecet* de Korneiciuk (Teatrul Național București), G. Calboreanu a subliniat calitățile esențiale ale personajului, vioiciunea spiritului, simțul umorului, propriu oamenilor înzestrați cu o mare înțelepciune, calmul și siguranța conducătorului comunist, cunoscător lucid al legilor dezvoltării lumii, luminat și încrezător în perspectiva comunistă a viitorului. Un alt chip de comunist, ilegalistul Mihai Buznea din piesa *Anii negri* de A. Baranga și N. Moraru (Teatrul Național București), i-a prilejuit lui G. Calboreanu o nouă creație, de un vibrant dramatism. Actorul a dat expresie scenică vieții spirituale bogate a personajului, reliefindu-i sensibilitatea tandră în scenele de familie, voința de neclintit și stăpînirea de sine în scenele interogatoriului, durerea reținută în fața suferințelor fiului său, patosul eroic în scena procesului, în care acuzatul devine acuzator, rostind verdictul asupra societății burgheze. Toate aceste momente au fost realizate cu plenitudinea, cînd discret exprimată, cînd explozivă, caracteristică jocului lui G. Calboreanu. Deși nu e vorba de un personaj contemporan, amintim aci și de rolul lui Ștefan cel Mare din *Apus de soare* (Teatrul Național București), realizat de artist într-o concepție contemporană, care întrunea în figura lui Ștefan, calitățile de om și de conducător, într-o sinteză interesantă a stilului solemn cu stilul cotidian.

În piesa *Trenul blindat* 14—69, George Vraca a interpretat rolul conducătorului de partid Peklevanov, a cărui contribuție în procesul de clarificare ideologică și politică a lui Verșinin este hotărâtoare. Actorul sugera, în bună măsură, rolul conducător al partidului în transformarea conștiinței maselor de oameni simpli, pînă la înțelegerea menirii lor istorice în înfăptuirea revoluției socialiste. Mai convingător, cu mai multă simplitate, dobîndită după o luptă serioasă cu tendințele spre declamatorism și emfază, George Vraca a trăit procesul de conștiință al căpitanului Bersenev, ofițerul cinstit, care se rupe de armata reacționară a țarului și se alătură noii armate, formată din luptătorii pentru cauza revoluției socialiste (*Ruptura* de B. Lavreniev, Teatrul Armatei). Această realizare actoricească, plină de dramatism, emoționantă prin sobrietatea expresiei, dovedește importanțul rol jucat de dramaturgia sovietică în desăvîrșirea artei realiste a actorilor noștri.

Drama sfîșietoare a Liubei Iarovaia (*Liubov Iarovaia* de C. Treniev, Teatrul Municipal) și-a găsit o interpretă sensibilă în actrița Clody Bertola; Feodor, eroul *Invaziei* de Leonid Leonov, a fost întru chipat pe scena Teatrului Armatei de Val. Săndulescu cu înțelegerea perspectivei rolului, pînă la sacrificiul final pentru salvarea patriei. Chipuri de conducători ai revoluției socialiste: Koșkin (Ion Manta — în *Liubov Iarovaia*), Președintele Comitetului revoluționar (Septimiu Sever — *Uraganul*, Teatrul Municipal), au apărut pe scenă alături de oameni simpli, ca Ivan Șadrin, țăranul devenit conducător, interpretat de Șt. Ciubotărașu (*Omul cu arma*), aducînd de fiecare dată o contribuție nouă la conturarea profilului moral al eroului revoluționar contemporan. Valoroase, realizările actoricești în prezentarea oamenilor sovietici au pregătît terenul pentru încercarea supremă, aceea de a da viață pe scenă chipului genialului conducător al revoluției proletare, Lenin. Începută timid, prin interpretarea unor scene din tinerețea lui Vladimir Ilici (*Familia* de Popov, Studioul actorului de film „C. Nottara“), al cărui rol a fost jucat de tînărul Stamate Popescu cu seriozitate și dăruire, acțiunea de compunere scenică a uriașei personalități a fost continuată mulți ani mai tîrziu, datorită îndrăzneții creatoare a unui tînăr absolvent al Institutului de Teatru, Gh. Popcvici-Poenaru. Acesta a izbutit să realizeze cîteva momente de reală comunicare artistică, în care imaginea lui Lenin s-a impus spectatorilor prin ritmul gîndirii, prin verva scînteietoare, prin sinceritatea patosului (*Orologiul Kremlinului* de N. Pogodin — Studioul Institutului de Teatru). O nouă încercare a fost făcută, în stagiunea următoare, de Liviu Ciulei, pe scena Teatrului Municipal, în spectacolul *Omul cu arma*, prima piesă a trilogiei închinată lui Lenin de același Pogodin. Nu lipsită de interes a fost și interpretarea lui Gheorghe Leahu din *Orologiul Kremlinului* (Timișoara).

Primele piese inspirate din procesul de transformare socialistă a agriculturii au înfățișat scenic, pentru prima dată într-o interpretare realistă, lumea satului nostru de azi. Spectacolul *Ziua cea mare*, realizat pe scena Teatrului Național din București, a fost important și prin metoda nouă de documentare pe care o instaura în practica muncii teatrale: contactul direct cu realitatea, cu oamenii de azi, cu lumea lor specifică. Efortul actorilor s-a îndreptat mai cu seamă către caracterizarea personajelor prin trăsăturile lor specifice, sociale, psihologice, evitîndu-se orice deviere pe linia veche a unui convenționalism artificial, a unui teatralism de operetă, sau a unui „populism“ cu iz semănătorist. Spectacolul a fost orientat pe o linie justă, realistă, iar interpretarea actorilor s-a evidențiat prin claritatea conținutului de idei și prin firescul acțiunii și al vorbirii scenice. În rolul bătrînului țăran muncitor Spiridon Hampu, adept entuziast al colectivizării, Costache Antoniu a avut o creație emoționantă, de o veridicitate remarcabilă, pe care am întîlnit-o mai tîrziu, în interpretarea aceluiași rol de către un alt actor, Ștefan Braborescu, pe atunci la Teatrul de Stat Timișoara. Marcel Anghelescu a creat cu naturalețe profilul unui țăran cu o conștiință înaintată, Marin Hampu (fiul lui Spiridon); Iulian Necșulescu a dat vigoare și combativitate partinică țăranului comunist Neagu S. Neagu; G. Demetru a interpretat în mod convingător, fără ostentație, procesul de conștiință al ușuratecului Radu Enache, căzută sub influența chiaburilor, iar Marcela Rusu s-a remarcat ca o actriță de talent, printr-o trăire autentică a rolului Ioanei.

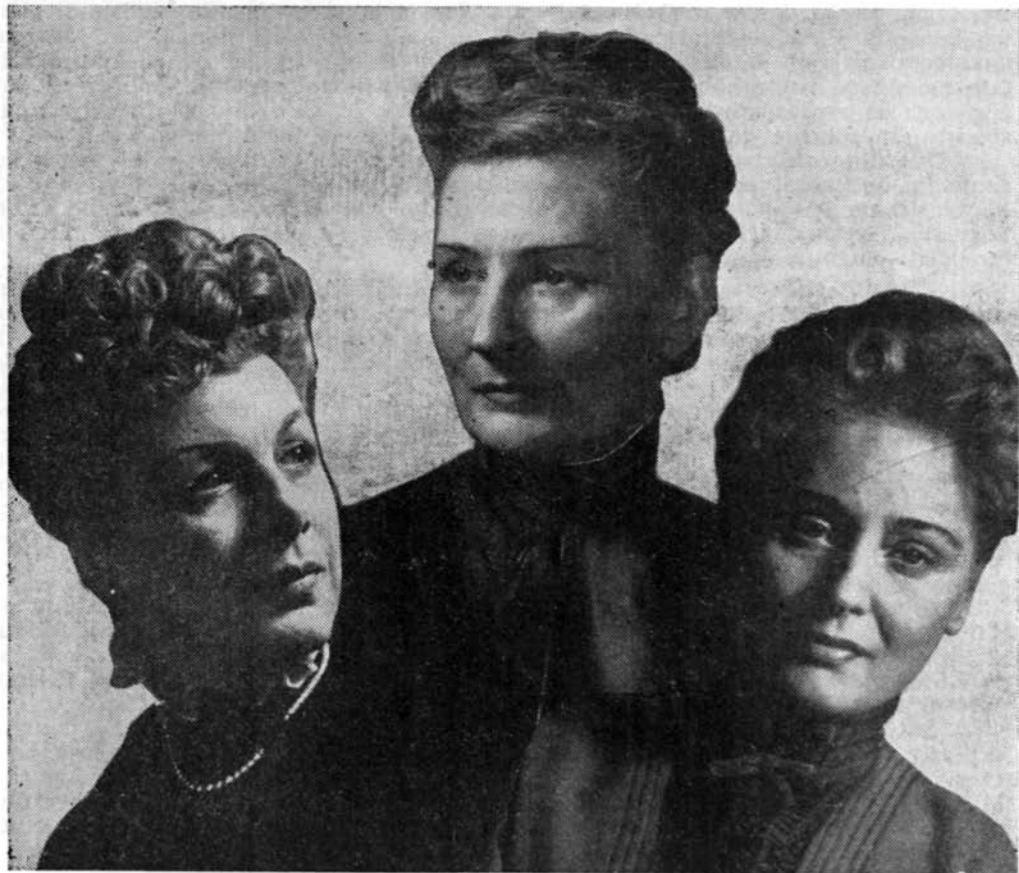
De atunci, lumea satului a apărut adesea pe scena teatrului nostru, cu aspectele inedite ale diferitelor etape străbătute de țărănimea muncitoare pe drumul spre

cooperativizarea socialistă a agriculturii. S-au ivit probleme artistice noi. Spectacole valoroase s-au realizat atunci când realitatea satului contemporan s-a bucurat de o reflectare veridică, pe baza cunoașterii sale aprofundate, ca de pildă în spectacolul cu *Mireasa desculță* de Sütö și Hajdú, pe scena Teatrului Maghiar din Cluj, sau, de curind, cu spectacolul *Răzeșii lui Bogdan* de Ernest Maftei, a cărui calitate esențială este autenticitatea atmosferei, obținută prin interpretările actoricești de o rară simplitate și sinceritate și de un vădit caracter popular.

În interpretarea celui mai înaintat erou al realității noastre actuale, comunistul, s-au realizat adevărate creații atunci când autorul și actorul au colaborat pentru închegarea unei figuri veridice, bine individualizate. O reușită deplină în această direcție poate fi considerată realizarea personajului Cerchez din *Ziariștii* de Al. Mirodan (Teatrul Național-Studio), căruia Radu Beligan i-a dat viață pe scenă, valorificându-i întreaga gamă de însușiri sufletești: inteligența, simțul umorului, romantismul revoluționar (care străbate numai din cînd în cînd, cu discreție, de sub masca ușor zeflemistă pe care personajul o arborează dintr-o pudoare delicată față de propriile sentimente), receptivitatea la ceea ce e nou, calitate indispensabilă pentru un comunist, pasiunea pentru adevăr și dreptate, împotriva lăși-tății, a egoismului și a tuturor racilelor morale, caracteristice societății și moravurilor burgheze.

Un personaj izbutit al noii noastre dramaturgii este savanta Dinescu din *Citadela sfărîmată*, pentru a cărei interpretare Lucia Sturdza Bulandra a găsit mijloace

Elvira Godeanu (Mașa), Aura Buzescu (Olga) și Maria Botta (Irina) în „Trei surori” de A. P. Cehov — Teatrul Național „I. L. Caragiale”



complexe, dind personajului un ritm interior intens și o viață scenică în care se reflectă participarea pasionată a eroinei, om de știință cinstit și lucid, la realitatea socială contemporană.

Un rol de mică întindere, dar hotărîtor în rezolvarea conflictului piesei *O chestiune personală* de A. Stein, rolul Maliutinei, conducătoare a colegiului de partid, a fost realizat de Aura Buzescu cu măiestria caracteristică jocului ei, în care fiecare cuvînt, fiecare gest capătă valori adecvate textului și înalțelor lui semnificații. De cu totul altă factură, rolul Mariei Buznea din *Anii negri* a oferit aceleiași actrițe prilejul unei creații de un zguduitor tragism, care ridică un personaj aparent șters, modest, la proporțiile unui simbol al eroismului, care îmbină simțul matern cu spiritul partinic. Aceasta, după ce actrița își marcase participarea la opera de valorificare scenică a dramaturgiei românești contemporane prin interpretarea unuia din primele personaje pozitive ale acestei dramaturgii, Irina Birlea din *Iarbă rea* (Teatrul Național București).

În teatrele noastre activează azi un număr însemnat de actori deosebit de înzeestrați. Pentru orice străin care ia pentru prima oară contact cu teatrul din R.P.R., este surprinzătoare în primul rînd calitatea actorilor noștri, forța expresivă a artei lor. Repertoriul bogat din ultimii ani a prilejuit actorilor din toată țara creații remarcabile, care din păcate nu pot fi consemnate în această succintă prezentare, dar din care cîteva se cer încă a fi menționate.

Activînd în cadrul colectivului Teatrului Municipal, Jules Cazaban a creat o galerie de portrete de o mare diversitate, din care se desprind cîteva mai cu ose-bire. Între acestea, cităm în primul rînd rolul lui Pobedonosikov din *Baia de Maia-kovski* (Teatrul Muncitoresc C.F.R.), epavă a birocrației, rătăcită printre constructorii veacului comunist, realizată de actor fără șarjă, prin mijloacele artei realiste și sublinierea cîtorva detalii caracteristice. În lanke din comedia lui Victor Ion Popa, *Tache, Ianke și Cadir*, Jules Cazaban a cucerit simpatia publicului pentru bonomia plină de înțelepciune. Ultima sa realizare, Willy Loman din *Moartea unui comis-voiajor*, înfățișează destinul tragic al omului înșelat de falsa prosperitate americană, cu mijloace complexe în care expresia directă se îmbină cu sugestia și cu reprezentarea, într-o sinteză artistică, în care numai rareori răzbat accente din rolurile de comedie jucate cu predilecție în ultima vreme.

Tot din colectivul Teatrului Municipal face parte Septimiu Sever, actor cu deosebite aptitudini pentru roluri eroice, pozitive (Dr. Murgu — *Oameni de azi*; Marchizul de Posa — *Don Carlos*; doctorul din *Cei ce caută fericirea* de Orlin Vasiliev), dar capabil de creații interesante în roluri diferite (Iarovoi din *Liubov Iarovaia*).

Clody Bertola s-a afirmat, mai ales în ultimii ani, ca o actriță de mari resurse de sensibilitate și inteligență, în roluri ca Lizzie (*Omul care aduce ploaie*), Linda Loman (*Moartea unui comis-voiajor*), Ioana (*Sfînta Ioana* de Bernard Shaw).

Într-un rol de mare întindere, cu caracter satiric, ca Ciolac din *Arcul de triumf* de A. Baranga, reprezentată pe scena Teatrului Municipal, artistul emerit Toma Dimitriu a desfășurat o gamă largă de mijloace expresive, analizînd personajul în toate trăsăturile sale negative și dezvăluindu-i pas cu pas aceste trăsături în fața publicului. În rolul diametral opus al țăranului Machidon Olteanu (la Teatrul Armatei), același actor a mers pe linia sublinierii înțelepciunii populare a personajului, a demnității și simțului său de dreptate, folosind tonul sfătos adecvat momentului. Actorul are bogate resurse interpretative, dar și unele tendințe spre teatralizarea excesivă a rolului, care încep să acționeze atunci cînd supravegherea regizorului nu e destul de atentă.

În colectivul Teatrului Muncitoresc C.F.R., s-a afirmat talentul profund al Margăi Anghelescu, în *Domnișoara Nastasia*, alături de actori precum Colea Răutu, N. Sireteanu, Nelly Nicolau, Ștefan Mihăilescu-Brăila. Acesta din urmă a realizat cu o surprinzătoare bogăție de mijloace rolul lui Puntila din piesa lui Brecht, *Domnul Puntila și sluga sa Matti*, secondat expresiv de Colea Răutu.

Colectivele din țară se bucură, de asemenea, de actori valoroși. La Teatrul Național din Iași, tradiția vechii școli actoricești se menține încă viguroasă prin actori ca Miluță Gheorghiu, popular interpret al coanei Chirița, pe linia tradiției lui Matei Millo, și N. Luchian, Margareta Baci, prima interpretă a repertoriului brechtian în limba romină (*Mutter Courage*), Gh. Popovici, Ion Lascăr, Ani Braeski etc. Teatrul Național din Cluj numără în rîndurile sale actori valoroși, ca Ștefan Braborescu, Maria Cupcea, Sandu Rădulescu, Viorica Dimitriu etc.

Actori de talent, actori devotați cu trup și suflet cauzei artei noastre realist-socialiste, se întîlesc pretutindeni în cele 36 de teatre dramatice răspindite în țară. Departe de a epuiza lista lor — și ne pare rău că nu putem înșira aici pe toți cei ce s-au distins în cursul acestor 15 ani — ne îngăduim să remarcăm, într-o ordine deloc ierarhică, actori și actrițe ca Jeny Moruzan și Dem. Moruzan (Timișoara), Elena Bodi (Arad), Lulu Savu (Baia Mare), Niculescu-Brună (Bacău), L. Mărgineanu (Birlad), V. Crețoiu și C. Morțun (Constanța), Ana Colda (Petroșani), Dorel Urlățeanu (Oradea) etc., etc. Toți aceștia și mulți alții fac cîinste scenelor pe care le slujesc și implicit teatrului românesc de azi.

În teatrele minorităților naționale există de asemenea personalități artistice remarcabile, între care Kovács György de la Teatrul Secuiesc din Tg. Mureș s-a făcut apreciat în toată țara. Creațiile sale, de o mare profunzime și expresivitate, cuprind o diversitate de tipuri, de la Teterev din *Micii burghezi* la Bucșan din *Ultima oră*. Munca sa creatoare e secondată de actori valoroși ca Köszezhgy Margit, Erdős Irma, Lohinszky Loránd etc.

La Teatrul Maghiar din Cluj sînt actori de seamă ca Poor Lili, Andrászi, Márton János (interpretul lui Spiridon Biserică din *Mielul turbat*); la Teatrul Maghiar din Oradea, Dukász Anna, Gróf László etc.

Dintre actorii celor două teatre de limbă germană s-au remarcat în ultima vreme Margot Göttlinger, Gerda Roth (la Timișoara), ca și Ilse Thüringer și Christian Maurer (la Sibiu); de la Teatrul Evreiesc de Stat din București amintim pe Mauriciu Sekler și populara figură a actriței Sevilla Pastor.

În marea lor majoritate, actorii tuturor teatrelor din țară își orientează creația pe linia realistă, căutînd să-și îmbogățească arta cu noi mijloace, care să mărească puterea ei de influențare în rîndurile spectatorilor. Alături de actorii vîrstnici se ridică în fiecare an noi promoții de absolvenți ai institutelor de teatru de la București și Tg. Mureș, crescuți în spiritul școlii realiste de artiști de seamă ai teatrului nostru, ca Ion Finteșteanu, Radu Beligan, Irina Răchițeanu, Al. Finți, A. Pop Marțian, Tompa Miklós etc. Învățămîntul nostru teatral s-a transformat radical. Institutule de artă dramatică sînt astăzi cu adevărat instituții de învățămînt superior, unde viitorii actori ai teatrului românesc primesc cunoștințe temeinice, teoretice și practice, necesare formării lor spirituale. Caracterul de improvizație și diletantism specific vechilor conservatoare a dispărut de mult.

Dintre tinerii actori, care au completat în anii trecuți rîndurile teatrului românesc, s-au remarcat în creații deosebite un număr însemnat, din care cităm pe Ileana Predescu, Liliana Tomescu, Olga Tudorache, Gilda Marinescu, Ileana Ploscaru, Cristina Tacoi, Mihai Pălădescu, Toma Caragiu, Florin Vasiliu, Eugen Tănase, Aurel Cioranu, I. Dunea, Gh. Vrînceanu, Kitty Stănescu — iar dintre cei mai tineri, absolvenți ai ultimilor ani: Gh. Popovici-Poenaru, Florin Piersic, Gh. Cozorici, Silvia Popovici, Victor Rebengiuc, Ioana Citta Baci, Dumitru Furdui, Tanai Bella, Márton János, Elekes Emma etc.

Tinerilor li se acordă astăzi condiții de creație pe care nu le-au avut maestrul de azi al teatrului nostru, în tinerețea lor, în care trebuiau să lupte cu tot felul de greutăți. Proaspăt ieșiți de pe băncile Institutului, tinerii sînt repartizați în teatre, unde adesea li se încredințează roluri importante, menite a le pune în valoare și a le dezvolta însușirile.

Procesul de transformare a teatrului nostru pe drumul realismului socialist nu s-a încheiat. Pași însemnați s-au realizat în direcția fundamentării științifice a procesului de creație actoricească, în direcția însușirii unei etici profesionale și cetățenești a actorului, în spiritul înaintat al eticii comuniste. Trăirea emoțională a rolului căderește adevîrului deplină a publicului larg de oameni ai muncii, influențînd și educînd.

Există în teatrele de pe întinsul țării o imensă majoritate de actori pentru care principiile artei realist-socialiste au devenit program de viață și de creație. Aceștia sînt actorii care determină profilul și orientarea teatrului nostru. Sînt actorii care făuresc pe scenă chipul omului înaintat al zilelor noastre, împrumutîndu-i trăsături specifice, împărtaşindu-se la rîndul lor din bogăția sa spirituală. Fie că îmbracă costumul unui erou dintr-o piesă clasică sau istorică, fie că poartă haina unui erou al zilelor noastre, acești actori comunică spectatorului de azi gînduri și sentimente care-l fac să înțeleagă mai bine și mai adînc viața în desfășurarea ei actuală, ajutîndu-l în lupta lui pentru construirea socialismului. Tineri și vîrstnici laolaltă, actorii teatrului nostru de azi participă activ prin arta lor la făurirea noii societăți și a noului cetățean.



Scenă din „Trenul blindat” de Vs. Ivanov — Teatrul Armatei

Horia Deleanu

UN IZVOR PREȚIOS AL ÎNNOIRII ARTEI NOASTRE TEATRALE

(RASFOIND PAGINI DE JURNAL)

Zăbovesc asupra câtorva file de mai demult :

...1949. În sala Teatrului Armatei din București, într-o după amiază de octombrie, stau în stal alături de un mare scriitor, care declarase ieri : „Strămoșii mei au luptat sub comanda lui Ermac, iar eu lupt azi cu ajutorul buchiilor și cuvintelor, alcătuiind cărți”. Vsevolod Ivanov — căci el îmi este vecinul — a sosit de câteva zile în țară și participă la o repetiție generală a *Trenului blindat* 14—69, care i se pare la început că sună puțin cam straniu în melodioasa limbă românească. După primul act, însă, îmi mărturisește că e încântat de Verșinin, căruia George Calboreanu îi dăltuiește, în limbajul universal al artei, o autentică statură revoluționară. Rînd pe rînd, Peklevanov, Sin Vin-u, Vasica Dkorok îi redevin familiari scriitorului care i-a zămislit, ajungînd, în câteva ceasuri, și prieteni intimi ai martorilor romîni din sală. În pragul finalului, după moartea eroică a lui Ilia Gherasimovici Peklevanov, care dobindise interesante rezonanțe în interpretarea lui Vraca, glasul lui Calboreanu-Verșinin tună tulburător : „Ei, dați-i drumu’, țărani, către cetate. Să iei tu, să-răcime, toate cetățile de pe pămînt. Așa-i, Ilia Gherasimovici ? A adormit inima ta...” Nu auzi, nu simți cum credem noi în tine ! Să lăsăm ca Ilia Gherasimovici să intre primul în cetate. Înaintea noastră, îl vom duce pe brațe, ca pe steagul nostru de luptă. Arată-ne drumul ! Trenul blindat la luptă !” Cînd, după marea emoție însoțită de o cuvioasă tăcere, am reluat în sală dialogul, Vsevolod Ivanov credea că a început, prin intermediul lui G. Calboreanu și G. Vraca, să înțeleagă romînește, iar noi eram convinși că, prin intermediul *Trenului blindat*, teatrul romînesc prinsese să priceapă deplin sensurile adînci ale artei revoluționare.

...Au mai mai trecut citeva luni. Într-o seară ploioasă de toamnă, l-am întâlnit pe autorul *Pădurii ruse*, al *Drumului spre ocean*, al *Bursucilor*. Leonid Leonov făcea un foarte scurt popas la București, în drum spre Sofia. Ne-am plimbat, tîrziu după miezul nopții, pe străzile care filtrau prin ceață luminile nopții. Se juca în vremea aceea, la Teatrul Municipal, *Un om obișnuit*, se studia la Institutul de Teatru „I. L. Caragiale”, *Invazia*. Leonov ar fi vrut să le vadă, dar timpul nu-i îngăduia. I-am relatat citeva impresii în legătură cu interpretarea strălucită a Luciei Sturdza Bulandra în Constanța Lvoyna, a lui Jules Cazaban și Mihai Popescu în cei doi La-dighini, a Sarei Manu în Anușka. Eram convins că piesa nu-mi mai ascunde nici o taină : o tradusesem în românește, o studiasem cu mîgală, o îndrăgisem. M-am convins, însă, că mă înșelasem. Cu o pasiune reținută, autorul și-a apărut și și-a condamnat eroii, le-a descoperit justificările dramatice și seducătoarea substanță umană. Făcea continue asociații cu literatura universală și-și amintea parcă mereu spusele lui Gorki : „Tinerii noștri dramaturgi se găsesc într-o situație fericită, ei au în fața lor un erou cum n-a mai fost niciodată ; el e simplu și limpede, tot așa cum e și mărț, și e mărț fiindcă e neîmpăcat și răscurat mult mai mult decît toți Don Quijoții și Fausti trecuții”. În zorii zilei următoare, Leonov a plecat din țară. L-am însoțit la aeroport și m-am despărțit plin de regrete de acela care mi se părea foarte aproape, de cînd lumea. Îl iubisem pe scriitor, l-am cunoscut și l-am iubit pe omul care confunda firesc adevărul cu poezia. Am pornit de îndată, fără să-mi las vreun răgaz, spre Teatrul Municipal. Le-am povestit actorilor tot. Am reîn-ceput să tîlmăcim personajele. Gîndul ne era înaripat de generoasa respirație umanistă, pe care ne-o comunicase contagios un inspirat artist al lumii noi. Am priceput atunci, împreună cu interpreții romîni din *Un om obișnuit*, mult mai bine frumusețea morală a omului sovietic, semnificațiile majore ale dramaturgiei realismului socialist. Eu am rămas să le adun în reflecții care nu se lasă uitate, actorii le-au înscris în bagajul lor artistic permanent, transmițîndu-le de atunci exigentului, pasionatului nostru public.

...S-au adunat între timp anii. În 1956 și 1957, a poposit pentru puține zile pe meleagurile noastre, Alexandr Stein. Și-a văzut versiunile romînești ale pieselor *O chestiune personală* (la Teatrul Național din București) și *Hotel Astoria* (la Teatrul „C. Nottara”). L-a interesat viziunea regizorală a artistului poporului Sică Alexandrescu ; l-a încîntat interpretarea dată de Marcel Anghelescu lui Hlebnikov, de Aura Buzescu — Maliutinăi, de Costache Antoniu lui Cernogubov. A descifrat cu multă satisfacție spiritul de partid, care parcurea consecvent reprezentația cu *O chestiune personală*. În citeva discuții, a comparat spectacolele noastre cu cele de la Teatrul „Vl. Maiakovski” din Moscova. N-a stabilit ierarhii arbitrare, dar a consemnat valori originale și într-o parte și într-alta. La insistențele noastre, am fost încredințați că aprecierile nu se conturaseră sub impulsul politetii. Am dobîndit aceeași convingere cînd am revăzut mai tîrziu la Moscova admirabilele spectacole ale lui Ohlopkov, care tîlmăceau într-o manieră proprie marelui director de scenă, partiturile lui Stein. Confruntarea cu opera plină de sevă dramatică și pasiune revoluționară a autorului piesei *Judecata onoarei* îndemna la consemnarea maturității teatrului românesc. Primii pași pe drumul greu, dar generos, al abordării repertoriului sovietic păreau să se piardă în negura timpurilor. Regizorii, actorii noștri își înfrînseră timiditățile, motivate de o insuficientă experiență, și ajunseseră de la intuirea intonațiilor revoluționare la înțelegerea lor profundă, la asimilarea lor organică.

...Dacă mi-aș sistematiza vreodată însemnările, probabil că cele trei momente reținute mai sus s-ar alinia în capitolul, mult mai amplu, al întîlnirilor cu drama-turgii și piesele sovietice. Deocamdată, însă, mă întorc cu citeva pagini în urmă :
...1953. S-a oprit pentru înția dată la noi un teatru moscovit. Îl și cheamă „Mossoviet” ; e condus de un foarte înzestrat regizor, Zavadski ; numără în formația sa actori de reputație europeană — Vera Marekkaia, Mordvinov, Pliatt. Sîntem cu toții cuprinși de nerăbdare. În seri de vrajă artistică, urmărim piese de Alexandr Ostrovski și Goldoni, tragedia shakespeareană *Othello* și *Uraganul* de Bill-Beloțerkovski. Oamenii noștri de teatru confruntă învățămintele stanislavskiene cu strălucita practică a aplicării lor creatoare. Mordvinov îl reprezintă pe eroul shakespearean ? Întrebarea pare absurdă în contactul cu miracolul identificării depline a actorului : Mordvinov este *Othello*, și autorul lui *Hamlet* nu putea să-l gîndească decît astfel. Tratarea simplă, poetică, care nu ignorează nici un sens al filozofiei umaniste shakespeareene, cucerește publicul. Zavadski n-a făcut abstracție de sensibilitatea cetățeanului din veacul XX ; spectacolul sună proaspăt, nu are nimic din patina ar-

hivei, și tocmai de aceea comunică nestinjenit unei săli, cu respirația parcă suspendată, ideile mari, democratice, ale geniului de la Stratford.

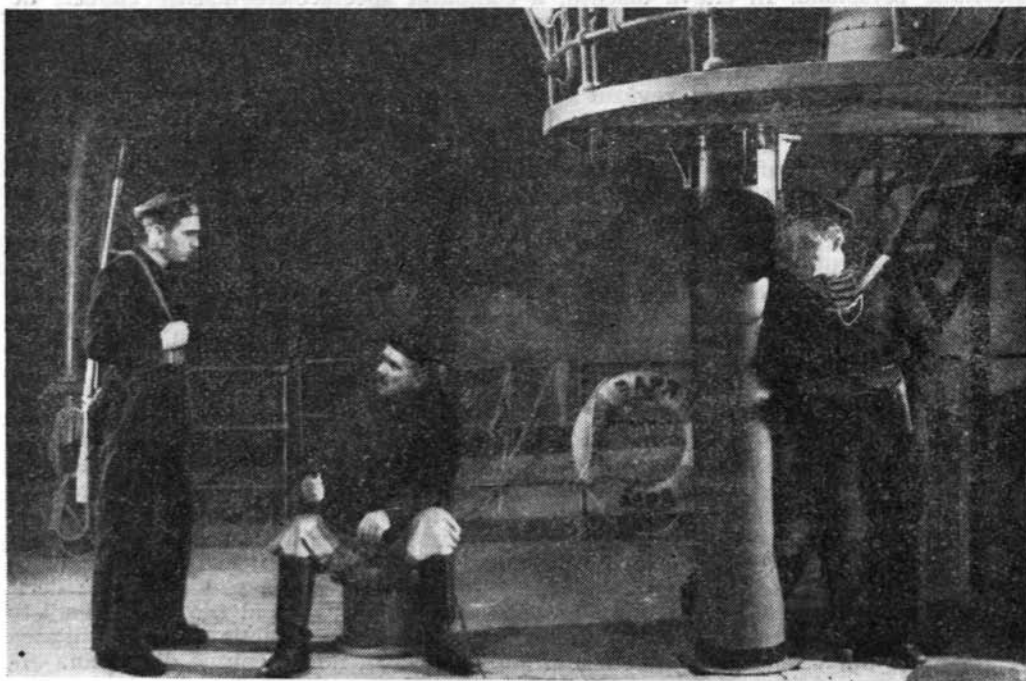
Fiorul poeziei revoluționare, intensitatea zguduitoare a tragicului optimist au dominat *Uraganul*. Pliatt în Raevici, Gheraga în Președinte, Slabiniak în Frățior au părut desprinși dintr-o mare, impresionantă, frescă a războiului civil. Era izbucnită înfrunghierea acestor roluri? Mai mult decât atât! Era înfrunghierea desăvârșită a revoluției în scenă. Tot așa cum tabloul aproape mut al subotnicului, cu freamătul expresiv, nuanțat, al mulțimii, dădea măsura eroului-masă, transmițând frumusețea muncii colective, înăuntrul căreia înmuguresc adevăratele personalități.

L-am reîntilnit pe Zavadski, primăvara aceasta, la Moscova. Spunea, depănând amintiri, că nu a uitat zilele bucureștene, publicul admirabil, pe talentații actori români. L-am încredințat de valoarea incontestabilă a reciprocei admirații. De câte ori ne amintim scena tulburătoare în care Pliatt-Raevici murmură, în delirul agoniilor, măsurile Marseillezei! Cine a încercat sau a putut să uite momentul morții președintelui, drapat în faldurile solemne ale drapelului revoluționar? Le-am pomenit în nesfârșite conversații, le-am reîntilnit ca ecouri în spectacole românești cu același *Uragan*, cu *Liubov Iarovaia*, cu *Tragedia optimistă*.

...1956. Au început în sala Teatrului de Operă și Balet al R.P.R. spectacolele M.H.A.T. Sintem în zilele acestea alături de eroii lui Gogol și Lev Tolstoi, ai lui Cehov și Pogodin, martorii vînzării sufletelor moarte, prietenii îndurerăți ai Annei Karenina, participanții începuturilor electrificării în Țara Sovietelor. Ne-am constituit, de bună voie, prizonierii unor mari emoții artistice, generate cu supremă iscusință de colectivul Teatrului de Artă. În *Trei surori* s-au auzit și replici de comedie, avînd aerul, atît de propriu artei marelui scriitor rus, de a apărea ca efectul unui ris printre lacrimi. Risul s-a eliberat de lacrimi în *Roadele învățăturii* și în *Suflete moarte*, unde a oscilat, fără ezitări, între umorul fin și momentele îmbibate de pastă grotescă. În comedie și în dramă, admirabilii actori moscoviți s-au mișcat la fel de firesc, compunînd cu o virtuozitate egală.

E foarte dificil, aproape cu neputință, să distribuim măsurat elogii. Teatrul din lumea întreagă se dezvoltă dialogînd, într-un deplin asentiment sau, mai rar, în contradicție stearpă, cu M.H.A.T. Nici o manifestare de mai mare răsunset a artei

Scenă din „Ruptura” de Boris Lavreniev — Teatrul Armatel





Scenă din „Baia” de Vl. Maiakovski — Teatrul Muncitoresc C.F.R.

scenice din vremea noastră n-a putut eluda confruntarea absolut necesară cu sistemul lui Stanislavski, cristalizat în incinta teatrului de la Moscova, devenit, pe bună dreptate, celebru. Succesele teatrului romînesc la Paris, Veneția, Moscova au fost și ele, în diverse aprecieri critice, măsurate în mod justificat cu acest etalon-aur al artei spectacolului contemporan.

...1958. Ne vizitează... „casa lui Ostrovski”. Teatrul Mic din Moscova joacă *Puterea întinericului* de Lev Tolstoi, *Aripi* de Al. Korneiciuk, *Lupii și oile* de Alexandr Ostrovski, *Satul Stepancikovo* și *Port-Arthur* (două dramatizări după Dostoiievski și Stepanov).

Urmărind linia sa tradițională de artă a firescului și de prezență a poeziei realiste, „Malii” ajunge la interesante vibrații contemporane. Știința dozării, a folosirii ritmului exterior cu ample ramificații interioare, alături de măiestra utilizare a celor mai fine nuanțe, concură la creionarea atmosferei, inseparabilă nu numai de spectacolul dat, ci și de viziunea păstrată de noi în raport cu autorul, cu opera respectivă. Fără îndoială că cea mai de seamă contribuție în această direcție o aduce actorul. Membrii colectivului — Ilinski, Turcianinova, Gogoleva, ceilalți — dispun de o autentică artă a portretizării, care identifică actorul cu personajul, după un îndelung proces de analiză a elementelor constitutive și de sinteză finală a acestor componente. Trăsăturile caracteristice ale jocului actoresc nu sînt proprii unui sau citorva interpreți. De aici decurge acea admirabilă sudură a ansamblului, care nu cunoaște fisuri, inegalități, cu rezonanță rotundă, în perfect unison, în același stil.

Spectacolele Teatrului Mic, în comparație cu cele de la M.H.A.T. sau „Mossoviet”, au sugerat ideea varietății în unitatea realismului socialist, a acelei nesfîrșite diversități de stiluri strînse în orbita generoasă a orientării revoluționare. Ele au solicitat încă o dată și reflecția artiștilor din teatrele noastre, în legitimă căutare a profilurilor proprii, a calității artistice specifice înăuntrul realismului socialist.

...În ordonarea notațiilor din jurnal, turneele întreprinse de „Mossoviet”, M.H.A.T., „Malii” la noi ar trebui grupate în capitolul întîlnirilor cu actorii și regizorii sovietici, la care s-ar adăuga prețioasele, instructivele călătorii ale oamenilor

de teatru români în U.R.S.S. Poate că în „motto” la acest capitol ar trebui amintite, comparându-le cu situația deosebit de avantajoasă pe care o avem azi, cuvintele lui Soare Z. Soare, tipărite în „Rampa” din 17 august 1934: „Relațiile cu Rusia au fost reluate, în sfârșit. În sfârșit, ne vom putea duce să-i vedem la ei acasă, pe acei care au acum cele mai bune teatre din lume”.

...Am mai întors câteva file, am regăsit alte și alte încântătoare întâmplări teatrale, alți oameni dragi. Din paginile jurnalului se răsfrâng însă nu numai evocările cu iz liric. Ele duc și la o serie de constatări, care reclamă insistent asociația izbînzilor teatrului nostru nou cu dramaturgia și arta scenică sovietică.

După inconsistențele divertismente boulevardiere, după geometricele dar superficialele construcții bernsteiniene, nu era deloc lesne să te apropii de Vișnevski, Treniev, Lavreniev. E drept că cele mai bune tradiții ale dramei istorice românești, cu implicațiile ei patriotice, democratice, erau de natură să susțină într-o oarecare măsură noile, temerarele, splendidele încercări. Și după întîlnirea cu Vsevolod Ivanov și *Trenul blindat*, rînd pe rînd *Ruptura* (tot Teatrul Armatei), *Sfîrșitul escadrei* (Teatrul Muncitoresc C.F.R.), *Liubov Iarovaia* și *Uraganul* (Teatrul Municipal și Teatrul Național din Iași), *Tragedia optimistă* (Teatrul Național din Craiova și, în sfîrșit, Teatrul Național din București) au înnobilit scena românească. Odată cu surprinderea dramatismului episoadelor războiului civil, actorii și regizorii noștri prindeau și ritmul trepidant al respirației revoluționare, îmbogățindu-și paleta creatoare cu cele mai valoroase accente ale teatrului contemporan. Dacă s-ar studia vreodată cu minuțiozitate geneza spiritului de partid în arta slujitorilor scenei noastre, ar trebui, fără îndoială, identificat în acest cadru și izvorul de mare importanță al muncii aplicate, fructuoase, asupra dramelor eroice sovietice.

În aprilie 1958, teatrul românesc dădea, prin intermediul debutantului Gh. Popovici-Poenaru, un examen de maturitate. Ucenicul întru ale scenei se încumeta să joace la Studioul experimental al Institutului de Teatru „I. L. Caragiale”, pentru prima dată la noi, rolul lui Lenin din *Orologiul Kremlinului* de N. Pogodin. Fără nici un fel de crispare, determinată de conștiința unui experiment de mare răspundere, fără nici un fel de artificialitate, el a evoluat cu dezinvoltură, împletind datele caracteristice ale personajului cu vibrațiile unei profunde și foarte nuanțate trăiri. Tînărul actor nu s-a lăsat ispitit de cunoscuta volubilitate, vioiciune a mișcărilor lui Lenin, întovărășindu-le totdeauna cu inflexiunile calde, învăluitoare, ale cuvîntului profund omenesc, revoluționar. Puțin mai tîrziu, Liviu Ciulei în *Omul cu arma* (Teatrul Municipal) și G. Leahu în același *Orologiu al Kremlinului* (Teatrul de Stat din Timișoara) au continuat încercările pe acest tărîm, deschizînd — avem convingerea fermă — un capitol bogat, dintre cele de o însemnătate capitală, din istoria teatrului românesc.

Măsura autenticității contemporaneității a dramaturgiei și artei teatrale este dată, mai cu seamă, de orientarea ei, de direcția ei revoluționară, asociată cu judicioasă interpretare a omului nou care înfăptuiește transformarea lumii. Eroul acesta, care se lasă comparat în avantajul său cu „toți Don Quijoti și Fausti trecuți”, solicită, alături de consecventul spirit de partid al interpretului, și folosirea măiastră a tuturor resurselor sale artistice. Nu-l pot uita pe George Calboreanu care, după Verșinin, în aceeași direcție de scenă a lui Al. Finți, l-a jucat pe Berest din *Platon Krecet*. El s-a slujit aici de mijloacele cele mai potrivite — simplitate, incandescență interioară, farmec personal — pentru plămădirea eroului. Am avut tot timpul sentimentul, în spectacol, că ne-am întîlnit nu cu un oarecare om de partid — pe nume Berest, ci cu *omul de partid*, cu activistul pe care îl întîmpinăm cu dragoste în atîtea împrejurări diferite. G. Calboreanu a izbutit să ridice interpretarea sa la înălțimea unei zugrăviri tipice a omului de partid, nealterînd însă cu nimic conținutul concret al lui Berest.

În *O chestiune personală*, Aura Buzescu a izbutit, la rîndul ei, pe un text de dimensiuni relativ mici, să contureze într-o perspectivă valabilă imaginea comunistului, a instructoarei colegiului de partid, Maliutina. Nimic uscat, oficial, convențional. Dimpotrivă, în deplin asentiment cu realitatea, o mare căldură, înțelepciune, stăpînire de sine, capacitate de cunoaștere a oamenilor. Alături de G. Calboreanu în *Platon Krecet*, Aura Buzescu a desăvîrșit una dintre cele mai autentice figuri de activiști de partid, care au apărut pînă acum pe scenele noastre.

Noile, impresionante creații ale acestor doi mari actori — demni, inspirați urmași ai frumoaselor tradiții de școală realistă a teatrului românesc — au fost înlesnite de înțelegerea profundă, creatoare, a sistemului stanislavskian. Ei, și ală-

turi de ei atîția hărăziți slujitorii ai scenei noastre, au deslușit în metoda marelui om de teatru rus, nu o manieră artistică individuală, ci tălmăcirea principiilor obiective de existență a creației realiste. Și au crezut, pe bună dreptate, ca Șciukin, că „acest sistem a descoperit actorilor legile științifice ale vieții pe scenă, legi simple și clare, care stau la baza măiestriei actoricești“.

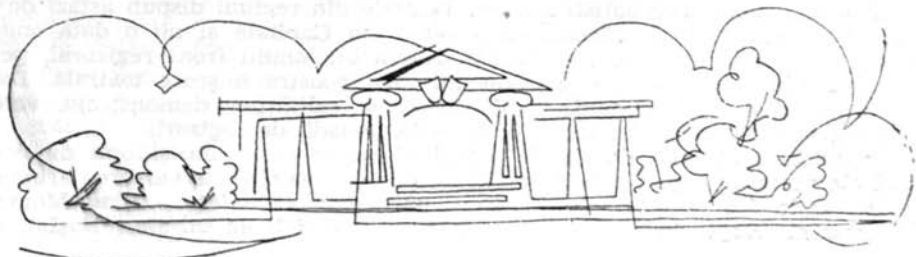
În deplin acord cu învățătura stanislavskiană, acordînd o însemnătate primordială momentului ideologic în creație și înaltelor comandamente etice ale actorului-cetățean, o seamă de artiști romîni au înregistrat în piesele sovietice creații memorabile pentru întreaga lor carieră scenică. În afara celor pomenite în treacă pînă aici, e cu neputință să ignorăm, în cea mai sumară inventariere, rolurile lui G. Storin și Ion Manolescu din *Două lagăre* de A. Iacobson, pe Costache Antoniu și Sonia Cluceru în *Platon Krecet*, pe Jules Cazaban în *Baia*, pe Clody Bertola în *Liubov Iarovaia*, pe cele trei interprete ale Femeii-comisar din *Tragedia optimistă* (Irina Răchițeanu, Olga Tudorache, Marcela Rusu) ș.a.

E limpede că reușitele actoricești nu pot fi desprinse arbitrar de gîndirea artistică a coordonatorului spectacolelor, de munca regizorală. Directorii noștri de scenă s-au străduit în această vreme să ajungă, în reprezentațiile lor, cum recomanda Nemirovici-Dancenko, la imagini sintetice: de viață, de clasă, teatrale. Ei au izbutit, într-o serie de cazuri, să se apropie de maximalismul artistic (cum îl numea tot Nemirovici-Dancenko), de desăvîrșita realizare spectacologică a ideilor revoluționare cuprinse în textul dramatic. Drămuind superlativele și evitînd sentințele, trebuie să reținem totuși, între altele, în acest plan, *Trenul blindat* (regizor: Al. Finți), *O chestiune personală* (regizor: Sică Alexandrescu), *Baia* (regizor: Horea Popescu), *Tragedia optimistă* (regizor: Vlad Mugur), *Omul cu arma* (regizor: Ion Olteanu) ș. a.

În pas cu arta interpretativă și cu cea regizorală, pictura de teatru și-a definit, beneficiînd de contactul cu dramaturgia sovietică, simplitatea expresivă, calitatea funcțională, subordonarea logică la mesajul scriitoricesc. Decorurile lui Perahim la *Baia* și *Tragedia optimistă*, cele ale lui Tony Gheorghiu la *Orologiul Kremlinului*, cele ale lui Al. Olian, Horea Popescu și Virgil Miloia la *Ploșnița* constituie doar cîteva exemple edificatoare în această privință.

...În jurnal sînt înșiruite foarte multe nume și date, însoțite adesea de caracterizări laconice sau de impresii sevizante. Ele ilustrează, nu numai în mod statistic, înrîurirea binefăcătoare a dramaturgiei și artei scenice sovietice asupra dezvoltării înfloritoare a teatrului nostru.

... 23 August 1959. Se împlinește un deceniu și jumătate de la Eliberare. Confruntăm amintirile și aspirațiile de odinioară, cu adevărul impresionant, tulburător, al realității socialiste. O fărîmă din acest grandios adevăr e cuprinsă și în teatrul nostru. Existența lui nouă, incomparabilă, începe — acolo unde ar trebui să se deschidă cea dintîi filă a jurnalului — la primii pași pe drumul realismului socialist, la cunoștința cu piesa și spectacolul sovietic. Acolo, paginile jurnalului se confundă cu unele dintre cele mai frumoase pagini de istorie a teatrului românesc contemporan.



MÎNDRIA NOII ȘCOLI ROMÎNEȘTI DE REGIE

Dacă într-un chestionar privind dezvoltarea mișcării noastre teatrale după 23 August 1944 ar figura întrebarea „care sînt fenomenele caracteristice ale acestei perioade?”, răspunsul n-ar putea omite — după triumful concepției marxist-leniniste despre artă și organizarea rețelei de teatre — constituirea și afirmarea unei noi școli românești de regie. Consecințe ale fundamentării științifice a artei teatrale, precum și ale condițiilor materiale asigurate de regimul democrat-popular, succesele acestei școli se datoresc, în ceea ce au mai semnificativ, promovării tinerei generații de regizori. Fenomenul este firesc. Prețuim cu osebire aportul regizorilor vîrstnici (Sică Alexandrescu, Ion Șahighian, Marietta Sadova, Al. Fintî, Moni Ghe-lerter, Val Mugur etc.) la înnoirea structurală a artei regizorale în țara noastră. Dar în timp ce aceștia au făcut, sub influența ideilor revoluționare, o cotitură în evoluția lor, tinerii s-au format ca un produs specific al noului climat de artă de după Eliberare.

„Nu mă număr printre cei care pot afirma că ideile Revoluției din Octom-brie le-au influențat propriile concepții despre artă, căci, a influența înseamnă a modifica, a schimba un crez existent. Or, eu, la ora cînd intram în Institutul de Teatru, nu aveam un asemenea crez estetic. Pe mine, ideile Revoluției din Octom-brie nu m-au influențat ci m-au format”. Cînd Horea Popescu face această afir-mație (în „Teatrul”, nr. 10/11, 1958), el nu-și definește doar propria sa poziție, ci caracterizează situația întregii sale generații de regizori, stabilindu-i implicit baza ideologică și configurarea în timp.

Am asistat, în ultimii ani, la succese regizorale nete, consacratore, dobî-n-dite cu autoritate de tinerii școlii noi. Să cercetăm lista spectacolelor de răsunset din ultima vreme: la multe dintre ele, vom găsi înscris în dreptul regiei un nume de tînăr. Să cercetăm rezultatele ultimelor concursuri sau festivaluri teatrale: tinerii apar mereu în frunte. Să cercetăm dările de seamă publicate peste hotare de personalități care ne-au vizitat țara și ne-au văzut teatrele: elementul regizoral tînăr e pretutindeni și el remarcat și elogiat. Astfel stînd lucrurile, e limpede că nu ne mai aflăm doar în stadiul unei acțiuni de stimulare, de încurajare a tine-retului, ci în fața unei efective, incontestabile, afirmări a acestuia.

Diferiți ca temperament și ca procedee, avînd personalități vizibil distincte, tinerii regizori au totodată cîteva caracteristici fundamentale comune. Acestea re-ies în mod evident, fie că analizăm un spectacol al lui Vlad Mugur sau al lui Radu Penciulescu, fie că încercăm să definim particularitățile și originalitatea lui Radu Stanca, Lucian Giurchescu sau C. Dinischiotu, Harag György sau Ion Taub etc. Iată ce definește, după părerea noastră, tînăra noastră școală de regie: 1) *Concepția generală în problemele de artă*: însușirea și promovarea metodei realist-socialiste în creație; 2) *formația specifică*: pentru prima oară în istoria teatrului nostru există în învățămîntul superior (începînd cu 1948) o clasă de regie, din care ies regizori calificați, cu studii fundamentate științific pe dezvoltarea crea-toare a sistemului lui Stanislavski; 3) *libertatea de creație*: degajați de grija zilei de mîine, avînd la dispoziție mijloace scenice moderne, tinerii regizori se pot con-centra, chiar de la începutul carierei, exclusiv asupra desfășurării talentului lor, în căutări îndrăznețe și creatoare.

Creșterea tinerei noastre regii de teatru e atît numerică, răspîndită pe toată harta teatrală a țării, cît și calitativă, evidențiindu-se în spectacole care ating calificative mai mult decît satisfăcătoare. Teatrele din regiuni dispun astăzi de regi-zori a căror capacitate rivalizează cu a celor din Capitală și nu o dată emulația aceasta a dat roade din cele mai fertile. Avem un amplu front regizoral, pe mă-sura înaintatului nivel la care a ajuns întreaga noastră mișcare teatrală. Dar nu numai numărul e impresionant, ci și varietatea calităților demonstrate, valoarea certă a spectacolelor puse în scenă de această pleiadă de regizori.

Repertoriul abordat de tinerii artiști ai regiei — el însuși una din sursele de bază ale succesului, prin orientarea în funcție de mesaj și de valoarea artistică — e foarte variat. De la marile capodopere universale (*Hamlet* — Vlad Mugur), la clasicii romîni (*Hagi Tudose* — Radu Stanca, *Despot-Vodă* — Dan Nasta), de la

dramaturgia românească dintre cele două războaie (Domnișoara Nastasia — Horea Popescu), la piesele originale contemporane (*Răzeșii lui Bogdan*, *Ferestre deschise* — Horea Popescu, *Hanul de la răsăryce* — Ion Deloreanu, *Poarta* — Valeriu Moisescu), de la „fondul de aur“ al literaturii sovietice (*Tragedia optimistă* — Vlad Mugur, *Baia* — Horea Popescu, *Ploșnița* — Ion Maximilian și Ion Taub), la lucrările străine contemporane (*Domnul Puntila* — Lucian Giurchescu, *Ciocirlia* — Radu Penciulescu), palmaresul tinerei generații de regizori cuprinde un repertoriu vast. Pe de altă parte, la fel de amplă e și varietatea mijloacelor de creație — adoptate în concordanță cu stilul și factura textelor — mergînd de la tonurile grave ale tragediei pînă la vioiciunea spumoasă a dialogului comic. Analiza, oricît de sumară, a citorva dintre personalitățile cele mai reprezentative ale noii școli românești de regie poate fi edificatoare.

Socotim că realizările de pînă acum ale lui Horea Popescu întrunesc, în mare măsură, trăsăturile ce caracterizează fenomenul general la care ne referim. Și dintre toate, în primul rînd *Baia*, unde s-au distilat și cristalizat virtuți regizorale remarcabile. În *Baia* (Teatrul Muncitoresc C.F.R.) s-a văzut clar cum toți factorii spectacologici converg spre servirea textului, acesta dictînd atît alegerea și dozarea elementelor de inventivitate, de fantezie, cît și ritmul particular și general al acțiunii scenice; în *Baia* s-a putut constata o conlucrare organică între regie și scenografie (decoruri: Jules Perahim); în *Baia* s-a evidențiat din plin „munca regizorului cu actorul“, care a permis creații actricești de valoare; în sfîrșit, prin felul în care s-au rostit replicile, în care s-au mișcat personajele și s-au compus grupurile, prin finalul, care n-a fost doar o încheiere și o rezolvare de conflict, ci a avut o „finalitate“ morală mobilizatoare — odată cu *Baia* ni s-au deslușit, printr-o imagine teatrală vie, concretă, multe din ideile și dezideratele în legătură cu spectacolul popular și agitatoric. Tot lui Horea Popescu i se mai datorează montări ca *Inspectorul de poliție* (Baia Mare: deosebit de expresive au fost ritmul și mișcarea personajelor realizate cu acest prilej), *Domnișoara Nastasia* (unde regizorul n-a ezitat să înfrunte culorile violente ale unui naturalism impus de text), sau *Răzeșii lui Bogdan* și *Ferestre deschise* (regizate cu justă măsură între datele textului și propria capacitate de invenție și organizare scenică). Format în Institutul de Teatru, după reforma învățămîntului artistic, crescut în contactul cu cele mai valoroase manifestări de artă regizorală de la noi și din Uniunea Sovietică (prin vizita făcută la Moscova și prin turneele teatrelor sovietice în țara noastră), Horea Popescu este unul din regizorii cei mai obligați în privința viitoarelor realizări.

Alături de Horea Popescu, Vlad Mugur se dovedește o personalitate din cele mai interesante și mai curate. Dacă nu mai întîlnim în spectacolele sale forța celui dintîi, avem de admirat în schimb o mare armonie, o plastică desăvîrșită, o conducere a actorilor întotdeauna ancorată pe cerințele textului. *Tragedia optimistă* (atît cea de la Craiova, cît și cea de la București) îi întregeste activitatea de pînă acum în două spectacole ce fac cînte scenei românești. Încercarea, de anul trecut, cu *Hamlet* (Craiova) poate fi socotită meritorie (dacă n-ar fi decît faptul că se relua pentru prima dată *Hamlet* după o îndelungă ezitare), iar comediele *Bunbury* (Craiova) sau *Jucătorii de cărți* (Armatei) au constituit realizări de bun nivel artistic.

La Dan Nasta, care e în același timp și actor și scenograf, predomină firește plasticitatea textului, și nu rareori cu un plus de concordanță cu necesitățile textului, și nu rareori cu un plus de grație, de bun gust, pe care regizorul le adaugă de la el. Nasta e la fel de expresiv în evocări (*Zorii teatrului național*), în dramele istorice (*Despot Vodă* sau *Horia*), cît și în spectacolele agitatorice (*Uraganul*) sau în cele clasice (*Școala birfelii*). Față de viziunea amplă, dar mai sobră, a lui Horea Popescu sau Vlad Mugur, are o tendință mai pronunțată spre fastuos, spre spectacolele de mare montare, cu abundență de linii și culori (izbutite și din acest punct de vedere, *Horia* și *Despot Vodă*).

Radu Stanca a venit la regie din literatură. Cu o frumoasă și solidă cultură clasică, era firesc ca acest regizor să tindă spre echilibrul și armonia unor montări „clasice“, în care cuvîntul și mișcarea să se găsească într-un raport de sobră și cumpănită interdependență. Stanca simte repulsie față de orice artificiu scenic, chiar și cel mai neînsemnat, veghind la strălucirea proprie a valorilor textului și artei actricești. Edificatoare, în acest sens, sînt spectacolele *Hagi Tudose* (pentru care a și fost distins cu Premiul de Stat) și *Împărătița lui Machidon*.



Am putea prelungi această serie amintind precizia și finețea lui Radu Penciulescu (*Ciocirlia*), capacitatea lui Harag György de a crea atmosferă din gesturile cotidiene, familiare, ale personajelor (*Zile obișnuite*), vioiciunea lui Valeriu Moisescu (*Poarta, Gilcevil din Chioggia*); consemnând fantezia viguroasă a lui Ion Taub (*Montserrat*), sensibilitatea lui Lucian Giurchescu (*Domnul Puntila și sluga sa Matti*), simțul pentru tensiunea dramatică propriu lui Ion Deloreanu (*Hanul de la răscruce*), lirismul lui Călin P. Florian (*Ciocirlia, Intr-un ceas bun*), nervul și ingeniozitatea lui C. Anatol (*Azilul de noapte*), echilibrul lui D. D. Neleanu (*Partea leului*) și încă n-am epuizat toată gama de posibilități ale regiei noastre tinere, căci ar trebui să ne oprim și la realizările meritorii ale lui Mihai Dimiu, Ion Simionescu, C. Dinischiotu, Mihai Raicu, George Rafael, Dumitru Dinulescu, Ariana Moisescu-Kunner, Ghebal Georgescu, Cornel Zdrehuș etc.

În ciuda tinereții de vîrstă, mulți dintre regizorii citați au contribuit — prin munca lor consecventă — la progresul colectivelor artistice, la ridicarea teatrelor respective pe o treaptă superioară de artă (Vlad Mugur — Național Craiova; Horea Popescu — Muncitoresc C.F.R.; Ion Taub — Maghiar Timișoara; Radu Penciulescu — Oradea, ș.a.).

Intr-o admirabilă prietenie artistică, de numele regizorilor începe să se lege afirmarea unor tinere talente actoricești: nimeni nu va putea omite, de pildă, aportul lui Vlad Mugur la dezvoltarea profesională a Silviei Popovici sau a lui C. Răuțchi, al lui Horea Popescu și Lucian Giurchescu la consacrarea lui Șt. Mihăi-

Ilescu-Brăila și a Tamarei Buciuceanu, al lui Harag György în ce privește realizările lui Csiki Andras sau Elekes Emma, ș.a.m.d.

Nu putem să oțitem, înainte de a încheia această sumară trecere în revistă, faptul că realizările tinerilor regizori se caracterizează prin căutări creatoare pline de eferescență. Aceasta, dacă n-ar fi decit pentru fenomenul foarte semnificativ al abordării dramaturgiei originale, adică a unor lucrări pentru care nu există modele, tipare dinainte stabilite.

Cine va scrie istoria artei spectacolului nostru în anii de după Eliberare, va trebui să acorde un capitol separat realizărilor și regizorilor despre care am pomenit. Sintem siguri, va fi un capitol pe care, chiar dacă abia s-a deschis, tînăra noastră regie de teatru îl va întregi cu succese tot mai mari, cristalizîndu-și în varietatea de stiluri pe care de pe acuma le putem distinge, aportul ei în ansamblul mișcării și artei noastre teatrale realist-socialiste.

Actul istoric de la 23 August 1944 a descătușat și potențat marile energii creatoare ale poporului nostru și, printre atîtea altele, a dat o nouă bază și o nouă orientare teatrului românesc. Roadele atîtor investiții materiale și ideologice se arată din plin, speranțele, în privința dezvoltării mai ales a tinerii școli regizorale, fiind nu numai împlinite, ci și depășite.

Iată de ce vedem în afirmarea tinerilor regizori, unul din cele mai semnificative fenomene cu adevărat noi și strălucite ale teatrului nostru de după 23 August. Și iată, în același timp, de ce socotim că tinerii regizori constituie o trainică garanție a propășirii, într-un viitor apropiat, a artei dramatice romînești. Dacă pînă acum, teatrul nostru s-a afirmat pe tărîm internațional prin maeștrii vechii generații și prin excelenții noștri actori tineri, avem certitudinea că în curînd va fi remarcat și prin arta regizorilor tineri. Viitoarele confruntări și festivaluri internaționale — nădăjduim — vor întări această afirmație și vor demonstra că n-a fost o anticipare riscată.





Schiță de decor de Dan Nemțeanu la „Ultimul mesaj” de Laurențiu Fulga — Teatrul Armatei

Mircea Alexandrescu

CONTRIBUȚIA SCENOGRAFIEI LA ÎNFLORIREA MIȘCĂRII NOASTRE TEATRALE

Cind lumina începe să scadă, iar cortina se urnește din tainica ei imobilizare spre a dezvălui spațiul scenic, primul contact pe care spectatorul îl ia cu piesa ce o va urmări, se realizează prin decor. Înainte ca vreunul din interpreți să fi schițat vreun gest ori să fi rostit vreo replică, climatul dramatic al piesei, sau cel puțin al tabloului respectiv, este *sugerat*, este transmis spectatorului prin mijloacele acelei arte ce conlucrează la imaginea scenică și care este *scenografia*.

Prin limbajul ei specific, dar integrat în arta scenică, scenografia îi tâlmăcește spectatorului o seamă de date preliminare, edificatoare, urmărind apoi acțiunea pe tot parcursul ei.

Scenografia constituie unul din prețioasele elemente ce alcătuiesc *sinteza artei teatrale*. Această concepție, după care imaginea scenică este rezultatul unei sinteze, al unei conlucrări a mai multor factori artistici, a fost recunoscută la noi abia în ultimul deceniu și jumătate, odată cu însușirea de către scena românească a metodei realist-socialiste, a ideilor și sistemului lui Stanislavski.

Desigur, la însușirea metodei realist-socialiste nu s-a ajuns fără strădanie și căutări. Dar, de-a lungul celor 15 ani de la Eliberare — răstimp în care teatrul a fost curățit de naturalismul boulevardier al teatrului burghez, de prostul gust,

nepăsarea sau arbitrarilor față de problemele de scenografie —, arta decoratorilor noștri de teatru a realizat progrese considerabile, de neconceput în afara noii orientări a artei noastre pe linia revoluției culturale inițiate și îndrumate de partid.

Teatrul românesc a cunoscut și în trecut personalități artistice dornice să îmbogățească imaginea scenică o scenografie care să aducă o reală contribuție la luminarea textului, să ajute la o transmitere mai subliniată a ideilor lui.

Cu osebire în epoca dintre cele două războaie, când scenografia, prin curentele formaliste ale vremii, căpătase în bună măsură privilegiul unei anumite autonomii, dacă nu chiar preponderență față de celelalte elemente constitutive ale artei spectacolului, unele din aceste personalități s-au străduit să așeze arta scenografică în limitele ei firești și să o promoveze pe baze sănătoase, realiste. Din păcate, lipsiți de o orientare riguroasă, în bună măsură furăți de ispitele școlilor și modelelor apăsătoare de ordinul expresionismului, futurismului, impresionismului, constructivismului etc., ei au rămas doar la stadiul unei bune intenții și al intuiției necesității de a nu socoti scenografia ca o artă în sine, ci ca o artă funcțională, destinată să servească imaginea teatrală, nu să-și servească niște virtuți în afară de această imagine. Victor Ion Popa, de pildă, a încercat să promoveze teoretic și practic ideea unei scenografii adaptate la sursele populare, chiar folclorice, autohtone; Ion Sava, scor-monitor de câi nebătute, prin excelență neconformist față de academismul sau pom-pierismul oficial, a stăruit să inițieze stilizarea în scenografie — deși s-a lăsat adesea furat de experiențele teatrului italian (Bragaglia) sau ale celui ceh (Burian), experiențe cu vădite tendințe formaliste la acesta din urmă și diversioniste la cel dintâi — în raport cu mesajul sau conținutul textului dramatic. Mai aproape de o viziune realistă, Kiriacoff, Cornescu, Brătășanu au înzestrat scena cu realizări demne de reținut în perspectiva deschisă mai târziu, în anii regimului popular, ani în care ei au putut să-și lămurească, pînă la o reală transformare, concepția lor despre artă și drumul lor creator care s-au apropiat în ultimul timp foarte mult de metoda realist-socialistă. Cu osebire, Brătășanu a găsit după Eliberare terenul rodnic în care virtuțile lui creatoare să se afirme în deplinătatea resurselor lor.

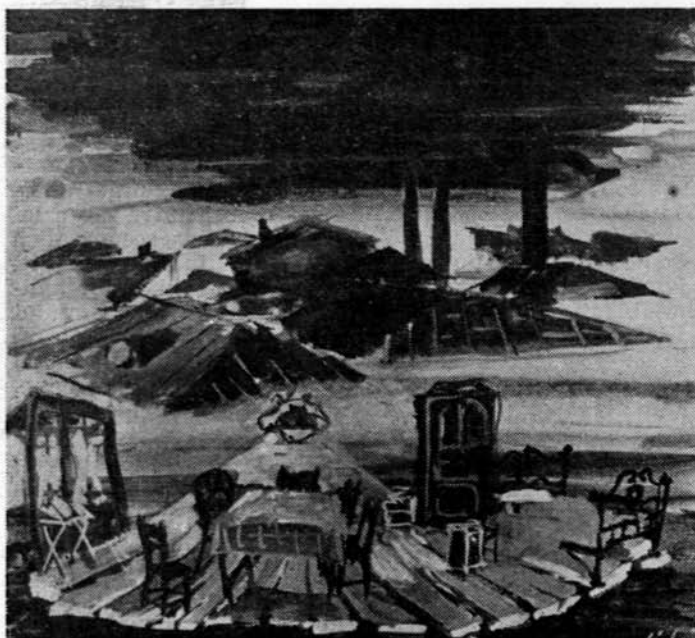
Istoria anilor dintre cele două războaie ne arată așadar, în domeniul artei scenografice, existența dacă nu a unei tradiții vechi și ample, măcar existența unor tendințe care s-au împotrivit atît disprețului ce se arăta pe atunci artei scenografice, cît și ambiției de predominare pe care, la un moment dat, scenografia căuta să o impună în raport cu regia sau în raport, mai ales, cu conținutul dramatic al piesei.

După Eliberare, arta scenografică a cunoscut, deopotrivă cu celelalte arte, prefaceri structurale, privind atît funcția ei social-educativă, cît și linia ei de dezvoltare. Aceasta s-a petrecut, în primul rînd, printr-o clară orientare ideologică și estetică marxist-leninistă a artistului. Scenograful a înțeles astfel că arta lui, de parte de a fi o cenușăreasă a spectacolului, este tot atît de departe de a fi un despot al lui. El a înțeles că scenografia se integrează, deopotrivă cu ceilalți factori componenți ai spectacolului, în procesul de creație teatrală, pentru a realiza împreună cu aceștia sinteza imaginii unice teatrale în care preponderent rămîne conținutul de idei, prin sublinierea și transmiterea eficientă către spectatori a acestui conținut, a mesajului piesei. El a înțeles că arta lui trebuie să fie mișcată, așadar, de un anumit sens ideologic și artistic și că expresia cea mai prețioasă a acestui sens se realizează printr-o mărturisire deschisă a spiritului de partid în creația lui.

Aceste cuceriri în orientarea scenografiei noastre au determinat nu numai o importantă înflorire, dar și o ridicare de nivel artistic a operelor și a spectacolului românesc în general. Spectacolul teatral a început să cîștige în adîncirea ideilor textului, în claritatea enunțării lui scenice și în diversitatea expresiei sale stilistice.

Ca și dramaturgul, ca și regizorul și interpretul, pictorul scenograf a înțeles că fructificarea maximă a artei sale nu poate să se realizeze decît printr-o strînsă și continuă legătură cu realitățile înconjurătoare, cu viața poporului, aspirațiile și eforturile lui constructive, cu actualitatea și perspectivele socialiste ale actualității noastre.

Astfel integrat în munca creatoare a spectacolului, astfel înțelegînd funcția artei sale în raport cu datele spectacolului și în raport cu cerința transformatoare a artei sale, scenograful a urmărit în procesul de creație felurite soluții și formule destinate să servească cît mai bine varietatea de genuri și specii dramatice, cite i se puneau în față, de la lucrările clasice pînă la piesa originală contemporană, de la drama de idei pînă la comedia de situații.



Schiță de decor de Liviu Ciulei pentru „Anii negri” de A. Baranga și N. Moraru — Teatrul Național „I. L. Caragiale”



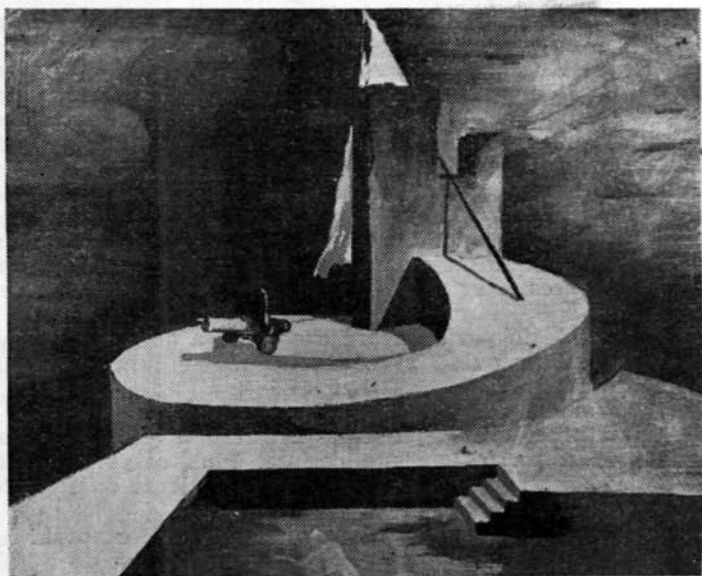
Cine nu-și amintește bunăoară cât avînt, câtă forță și puritate morală sugera și transmitea atmosfera creată de decorul lui Perahim la unul din primele spectacole eroice reprezentate la Teatrul Național după Eliberare, la *Tînăra gardă*? Cine nu păstrează încă vie imaginea pură și plină de poezie, atît de specific cehoviană, pe care Al. Brătășanu a știut s-o sugereze prin decorul la *Trei surori*, pe aceeași scenă? În *Domnișoara Nastasia*, ca să ne apropiem de perioada mult mai recentă a acestor ani, la Teatrul Muncitoresc C.F.R., tînărul scenograf Todi Constantinescu a fost preocupat să redea prin decor, climatul de puternică închistare, de încătușare, în care trăia eroina, a cărei dramă interioară pare că se izbește neconținut de pereții scunzi, de tavanul lăsat, pe care scenograful anume l-a eludat spre a sugera nevoia de aer, de spațiu, de orizont a eroinei, aspirația ei de a părăsi cercul strîmt al mizeriei și promiscuității în care trăia.

În deplină înțelegere cu regizorul piesei, scenograful a căutat să urmărească pas cu pas în decor, ideile textului, și să le redea așa fel, încît — secondînd îndeaproape desfășurarea acțiunii dramatice — mediul plastic scenografic să apară perfect adecvat dialogului și mișcării dramatice ale protagoniștilor.

Preocupat de a obține o maximă sugestie cu minimum de mijloace, Liviu Ciulei a realizat un cadru scenic pe potrivă climatului pe care piesa lui Aurel Baranga și Nicolae Moraru, *Anii negri*, la Teatrul Național din București, îl prețindea. Aci, într-o desăvîrșită cînlucrare cu regizorul, scenograful a ajuns să ofere privirilor spectatorului și climatul specific social-politic din ajunul celui de-al doilea război mondial, atmosfera încărcată în care clasa muncitoare și partidul își organizau și duceau lupta subterană împotriva fascismului, și climatul propriu, creat de textul piesei, climatul eroismului, al partinității, al siguranței victoriei finale a clasei muncitoare.

Mircea Marosin a fost preocupat, în elaborarea decorului la *Apus de soare*, de a găsi și folosi elementele sugestive menite să transmită spectatorului nu numai date de cunoaștere a unei epoci de mult trecute (epoca lui Ștefan cel Mare), dar și de a lega aceste elemente de sugestie, evocatoare, cu mijloace menite să stimuleze și să capteze conștiința eroică patriotică a spectatorului.

Același lucru, poate mai vizibil, l-a încercat același scenograf la piesa *Răzvan și Vidra* (Teatrul Municipal), unde decorurile pot fi socotite, fără nici o teamă, frumoase, fără ca prin aceasta să apară riscul de a fi considerate drept o realizare coloristică și plastică pentru sine. Căci, în *Răzvan și Vidra*, decorul și costumul vorbesc în plinătatea cuvîntului despre ceea ce se cheamă caracter funcțional al



artei scenografice. Ele au un dinamism și o vibrație strîns corespunzătoare acțiunii dramatice, și talmăcesc teatral, nu fără a folosi cu justete motive ornamentale populare, ca și motive de simbol, mesajul operei lui Hașdeu, pe care regizorul (îmbiind și pe scenograf la aceasta) a vrut să-l actualizeze.

S-a încetățenit tot mai mult la noi expresia „decorul joacă”. Și nu arareori o auzim și mulți sînt cei ce rămîn mirați cel puțin în fața unei anumite, aparente, contradicții pe care formula ar conține-o. Nimic paradoxal, totuși. Decorul, ca artă ce conlucrează la spectacolul teatral, își are și el (întocmai ca și muzica) partea lui „solistică” pe care textul i-o rezervă, nu prin replici, ci prin acele porțiuni în care se cere a se face simțite o anumită ambianță, o anumită tensiune dramatică, un anumit moment declanșator de acțiuni dramatice etc. În asemenea împrejurări, pentru cîteva clipe, decorul singur, prin modalitatea lui specifică de exprimare, e chemat să „interpreteze”, să „joace”, sau să înlesnească interpretarea actorului.

Înainte ca Noăh, fiul cel mare al fermierului H. C. Curry din *Omul care aduce ploaie*, să intre în scenă, ca să vestească tatălui său că au murit niște vitei și că seceta a pîrjolit totul, prin pereții (indicați numai parțial), prin tavanul (de asemenea, doar sugerat) al casei lor de țară, seceta a pătruns în scenă, în sală și în conștiința spectatorului, prin acele crîmpeie de cîmp ars pe care le întrezărim în spațiile libere, anume lăsate de scenograf, prin cactușii aproape uscați ce străjuiesc rampa, prin soarele torid ce începe să se ivească. Pe această atmosferă de năduf, pe care n-o indică nici o replică, ci doar decorul și lumina, intrarea lui Noah, copleșit de căldura matinală și de grijile zilei, este slujită pe deplin. Replica lui vine doar să confirme ceea ce noi aflasem din decor.

Nici n-ar fi trebuit să știi despre *Mielul turbat* că este o comedie. Căci, intrînd la spectacolul Teatrului Maghiar de Stat din Satu Mare, afli despre genul piesei și despre obiectivul ei satiric, de cum zărești decorul, din linia îngroșată cu care, frizînd grotescul, este desenat mobilierul folosit de personajele negative, în contrast puternic cu linia semeață și pură a construcției industriale ce se zărește pe alt plan al scenei. Decorul (Sztatmári Agneta) îți sugerează deîndată existența a două tabere și intenția de a nimici prin satiră pe una din ele, pe cea anacronică, contrastantă cu peisajul general al actualității noastre. Grotescul ascunde tilcuri sociale și psihologice, iar formele pe care le ia se modifică în funcție de momentele dramatice și de necesitatea de a pune în valoare cînd una, cînd alta din ideile textului.

Așa, de pildă, masa la care „lucrează” birocratul e situată pe un pedestal, marcînd aspirația spre grandomanie și arivismul respectivului personaj. Masa e construită pe proporții exagerate, pe măsura „personalității” celui care o folosește,

la fel tamponul cu sugătoare și celelalte, recuzite de birou. Spectatorul, privindu-le, le citește cu claritate tilcul, înainte de a-și construi din acțiunea și vorbele personajului o imagine despre dînsul. „Decorul joacă“ are, așadar, ca și la jocul actorului, o semnificație în primul rînd de caracterizare.

În Olanda cotropită de nemți, în timpul celui de-al doilea război mondial, familia Frank își aflase refugiu în podul locuinței unor prieteni. Dincolo de zidurile și căpriorii acoperișului, se desfășoară drama prigoanei fasciste și a războiului. Dincoace, înăuntru precarului refugiu, această dramă se sintetizează în frămîntările cu rezonanță generalizatoare ale celor cîtorva victime despre care vorbește *Jurnalul Annei Frank*. Decorul sugerează — se cerea să sugereze — și izolarea de restul lumii, și primejdia permanentă a descoperirii, și frămîntările neputincioase spre rezolvarea unor probleme majore de viață, și caracterul de colcăială înăuntru unui grup social nevoit să se miște în asemenea condiții, și dramatismul intens pe care-l trăiește în parte fiecare conștiință a acestui grup, și conflictele mărunte dintre membrii grupului, și conflictul major dintre grupul respectiv și forța dușmană de afară.

Formula scenografică realizată de Dan Nemțeanu și Adina Reich la piesa *Jurnalul Annei Frank*, pe scena Teatrului Evreiesc de Stat din București, izbuteste să răspundă acestor variate cerințe. Pînă ce desfășurarea dramatică să dezvolte ideile textului, spectatorii posedă date suficiente de atmosferă pentru a intui această desfășurare.

În *Omul cu arma*, Liviu Ciulei și Paul Bortnovski folosesc un decor constituit din fotografii mărite la proporțiile scenei. Ideea de a folosi un decor pe bază de fotografie a făcut la început să se nască, în unele cugete, îndoieli cu privire la eficiența ei. Ea a declanșat chiar prilejul unor discuții de principiu. În procesul de însușire a metodei realist-socialiste în scenografia noastră, imaginea calchiată după realitate avea vădite balasturi naturaliste și a fost nu o dată osîndită ca atare, deși intenția creatorului scenograf era departe de a realiza imagini naturaliste. Drumul spre „teatralizarea decorului“, pe care scenografia l-au căutat cu insistență, dovedește că în conștiința lor, păcatul decorului constructivist naturalist atîrna greu. Și deseori încercări de a folosi formula decorului „în perdele“ și a celui stilizat, adeseori pînă la eliminarea elementelor plastice sugestive (vezi, de pildă, decorul geometrizat și al spațiilor libere la *Hamlet* — Craiova, scenograf Todi Constantinescu), dovedesc dorința scenografilor de a se lepăda de reziduurile naturaliste care le frînau elanurile creatoare și diversitatea de stil în cadrul metodei realist-socialiste pe care și-o însușiseră.

Fotografia la *Omul cu arma* părea în ochii unora o recrudescență a „copiei după natură“. Iar pe alte planuri, era condamnată ca o formulă antiartistică în domeniul scenografiei. *Omul cu arma* pretindea însă o ilustrare scenică în care măreția momentului revoluționar de răsturnare istorică a unei lumi și de înlocuire a ei cu alta — în care se întrevăd perspectivele de realizare a visului milenar al omenirii, comunismul, în care trăiește și făptuiește marele geniu al lui Lenin — să fie limpede și dintr-o dată subliniată în toată maiestatea și semnificația ei istorică. Se cereau limpede și dintr-o dată subliniate în toată maiestatea și semnificația lor istorică, culoarea locală și documentul local al vremii: Petersburgul cu perspectiva Nevei, Institutul Smolnii, în care se instalase Statul Major Revoluționar al lui Lenin, frontul.

Asemenea ambianță și asemenea culoare locală, în care să se poată citi deopotrivă contraste vădite între locul acțiunii și oamenii acțiunii (palatele Petersburgului și mulțimea de muncitori în revoluție etc), ca și perspectivele cuceririlor revoluționare ale clasei muncitoare din zilele lui Octombrie, s-au arătat, peste așteptări, mai adecvate formulei precise și documentare a fotografiei, decît formulei sugestiei picturale. Formula fotografică s-a dovedit a sluji mai cu pregnanță textul lui Pogodin. Problema care s-a pus artiștilor scenografi, ca și soluția pe care ei au găsit-o, era aceea a unei adaptări artistice a fotografiei la spațiul scenic, a unei adaptări care să izbutească a sugera artistic proporțiile reale ale cadrului în care s-au desfășurat mărețele evenimente ale Revoluției din Octombrie.

Cu totul alte probleme — și deci soluții — avea să întîmpine Jules Perahim în ilustrarea scenică a unei alte drame eroice revoluționare, cum este *Tragedia optimistă*. Textul lui Vișnevski, spre deosebire de cel al lui Pogodin, este prin excelență un text de sugerare, de patos mai mult poetic decît dramatic, și sarcina scenografului era să asigure spectatorului, prin decorul menit să lumineze acest mare poem al revoluției, puțința de a se pătrunde mai adînc de patosul cuceritor al poemului, în care se îmbină evocarea revoluției cu tot freamătul ei răscolitor

conștiință, toată forța ei biruitoare și perspectivele către care erau îndrumate conștiințele zilelor revoluționare, și pe care actualitatea le confirma din plin. Decorul cerea aci mai puțină precizie documentară și, în schimb, sugestia limpede a forței, a tensiunii dramatice, a dinamismului luptei, toate învăluite în aura unei inefabile neguri poetice.

Scenograful a socotit, de aceea, de prisos să aducă vreun alt argument material în decor, decât acela care să imprime sensul eroic și ascendent, asaltul spre zorile noi ale zilelor revoluționare.

„Jocul decorului“ la *Omul cu arma* și *Tragedia optimistă* marca așadar elemente de desfășurare ale spectacolului, finalitatea spectacolului, supraproblema spectacolului.

Față de o piesă cum este *Baia* lui Maiakovski, sau *Puntila* lui Brecht, scenograful este împins, firește, fără să părească sensurile și concluziile urmărite de textele respective, să sublinieze îndeosebi trăsătura caracteristică a acestor texte. Piesa lui Maiakovski pretinde un decor agitatoric, mobilizator, un decor de idei. Pledoaria piesei *Baia* se cere materializată într-un cadru scenic care să propulseze ritmul năvalnic spre viitor al constructorilor socialismului și ai comunismului. Simbolul acesta apare la Jules Perahim descărnăt de tot ce ar putea aminti modul de viață al trecutului burghez, și, astfel purificat, aparent abstractizat, el devine înălțător, aerian, trimițând puternic spre viitor, așa fel încît, în acest cadru, personajele negative din piesă capătă dintr-o dată, ca primă pecete, pe aceea a anacronismului lor, a ridicolului în care se scaldă.

De asemenea, momentele din comedia lui Brecht, *Domnul Puntila și sluga sa Matti* (scenograf: Sanda Mușatescu) pretind din partea scenografului să exprime limpede, în același timp, caracterul popular și răspicat satiric al savurosului text al lui Brecht. Tablourile în care preponderente sînt personajele negative au fost, de aceea, pe un fundal de grotesc izbitor, în contrast cu cele în care se mișcă mai ales eroii pozitivi, unde linia desenului urmărește simplitatea, expresia neocolită, umorul satiric și optimismul popular. Firește, această deosebire de linii nu înseamnă și o deosebire de stiluri. Ele subliniază, doar, înseși liniile de desfășurare a acțiunii, caracterul acțiunilor în comedie, ambianța desfășurării.

Pe coordonate asemănătoare se așează și scenografia la multe din piesele clasice. Mesajul acestor piese, ce numără adesea cîteva veacuri, cată a fi surprins prin prisma actualității lui. Un spectacol cu o piesă clasică e mai puțin o piesă de reconstituire și mai mult una de tălmăcire într-un grai scenic nou, actual, care să pună în valoare tendințele valabile astăzi, conținute în textul vechi de veacuri. Scenograful unei piese clasice se documentează și ne oferă o operă de documentare istorică, cu ochii prezentului și cu expresia contemporaneității. În *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare, sau în *Femeia îndărătnică*, scenograful s-a străduit să ne apropie ironia marelui Will, să apese pe ceea ce este major în spiritul său neiertător la adresa unora din personajele comedilor sale, păstrînd în același timp proporțiile aparent minore ale conflictului însuși, culorile vii și pestrițe, cadrul suculent popular al commediei dell'arte (de unde însuși Shakespeare împrumutase de altfel, în bună măsură, tratarea unor personaje și a unor momente din conflicte).

I. Popescu-Udriște a creat și el în *Gilceville din Chioggia* a lui Goldoni, un decor sumar, așezat pe o imensă plasă pescărească, prezentîndu-ne lumea piesei și intriga ei, trimițîndu-ne mesajul democrat al lui Goldoni într-o cromatică violentă, subliniind nota de optimism sănătos, robust, al oamenilor din popor și evitînd astfel să învăluie cadrul scenic cu spiritul încărcat al epocii în care a trăit Goldoni, și către care o „documentare minuțioasă“ ar fi riscat să-l poarte.

Todi Constantinescu, în ilustrarea scenică a lui *Hamlet* pe scena Teatrului Național din Craiova, n-a reținut din Danemarca evocată de Shakespeare decât terasa castelului Elsenor. Dar și Danemarca și castelul i-au apărut scenografului locuri convenționale de acțiune, care ar fi umbrît substanța de idei a tragediei shakespeareene, dacă ele ar fi făcut obiectul unei reconstituiri „fidele“, de epocă. Scenografului i-a fost important, în sarcina sa, să dea aripi ideilor, sensului filozofic, umanist, al capodoperei lui Shakespeare și să dea avînt acestui sens spre sală, descătușîndu-l de orice încărcare barocă, în stare să pună plumb zborului acestui sens către conștiința spectatorilor.

Chiar dacă scenograful a exagerat, atingînd, cum am mai amintit, limitele abstractizării în decor, ceea ce trebuie reținut este intenția vădită a scenografului de a sluji cu precădere ideile textului și concepția regizorală care le-a tălmăcit.



Schiță de decor de Todî Constantînescu pentru „Domnișoara Nastasia” de G. M. Zamfirescu — Teatrul Muncitoresc C.F.R.

Ideile, în teatru, nu pot să se manifeste cu eficiență decât dacă sînt încorporate în caractere, în eroi, care le vehiculează, decât dacă acești eroi se mișcă într-o lume clar caracterizată în timp și în spațiu. De aceea, spectacolele, cu osebire ale clasicilor ruși de la Cehov pînă la Gorki, au fost, printre altele, prilejuri instructive pentru scenografiile noastre, în acest sens. E o distanță mare de pildă, de la *Azilul de noapte*, ilustrat scenic după concepția lui Fernando de Cruciatti (Teatrul Național 1945/46), în care liniile artistului scenograf lăsau prea puțin să se desprindă ceva din mesajul greu de probleme umane al lui Gorki, și dubla experiență încercată cu aceeași dramă a lui Gorki, recent, pe scena Teatrului Național din Cluj, de către T. T. Ciupe, care a știut să surprindă fațeta umilitoare a societății rusești de dinainte de Revoluție, mizeria poporului, condiția de apăsare și năzuința spre lumină și libertate a poporului. Atmosfera de epocă a societății rusești face parte din înseși argumentele de condamnare a burgheziei și relațiilor capitaliste, care fac obiectul pieselor lui Gorki : *Egor Buliciov și alții*, *Vilegiaturistii*, *Dușmanii*. Și în măsura în care scenografiile acestor spectacole au izbutit să dea culoare scenică acestor argumente (Tony Gheorghiu, Adriana Leonescu), ei au valorificat înseși conținutul de idei și mesajul înalt al operelor lui Gorki.

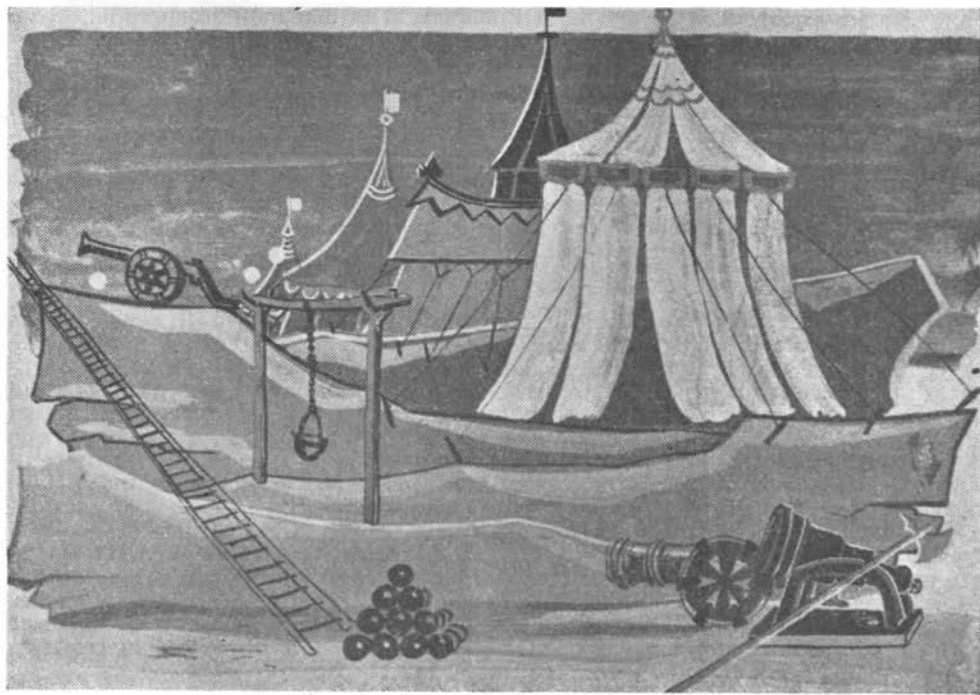
Problema atmosferei scenice, ca o problemă indicatoare a unui moment și a unei perspective istorice, legată de problema atmosferei psihologice și sociale, s-a pus scenografiei noastre cu osebire în decorurile la piesele actuale originale. Între *Ziua cea mare* a Mariei Banuș și *În Valea Cucului* a lui Mihai Beniuc, este o distanță de timp și de perspectivă, care se resimte limpede dacă confruntăm de o parte scenografia lui Al. Brătășanu, de cealaltă, scenografia lui M. Tofan. Brătășanu rupea cu acea „tradițională” ilustrare idilico-semănătoristă a satului, în care cumpăna și turma de oițe erau nelipsite, indiferent de problemele pe care le-ar fi pus textul, pentru a imprima un accent puternic pe momentul de răscruce al vieții satelor noastre, în care țărănimea muncitoare pornea, luminată de cuvîntul și în-

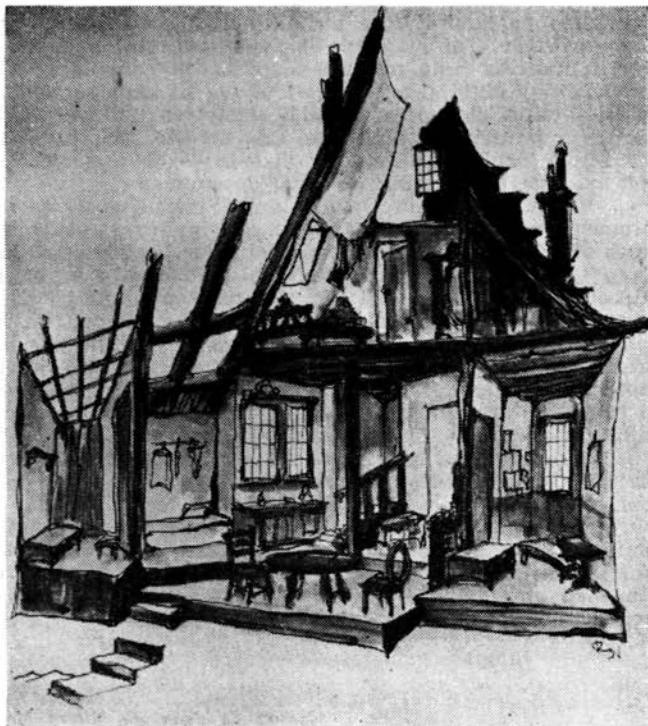
drumarea partidului, spre transformarea socialistă a conștiinței sale, a eticii sale, a muncii sale. Tofan a avut în față momentul mult înaintat, în care tipică în țăranul muncitor este așezarea deplină, în conștiința sa, a spiritului de partid, a înțelegerii justeței și măreției vieții noi pe care partidul a înlesnit-o satului nostru. El și-a putut, de aceea, îngădui ilustrarea stilizată cu elemente ornamentale folclorice a satului și a problemei sale actuale. El a putut astfel să imprime comediei lui Mihai Beniuc, un caracter deopotrivă de atmosferă și de dezbateri savuroasă, dar nu mai puțin plină de sens, de probleme.

Între *Minerii* lui Davidoglu și *Ferestre deschise* a lui Everac, se întinde de asemenea o perioadă de timp și de înnoiri structurale în viața poporului, care apar vizibile din confruntarea decorurilor lui Perahim (la *Minerii*) cu acelea ale lui Toni Gheorghiu (la *Ferestre deschise*). Nu este vorba numai de stadiul deosebit al concepției și elaborării lor, ci este esențial vorba de o nouă atmosferă istorică (artistică talmăcită) din viața oamenilor muncii de la noi. Ceea ce apărea în perspectivă în lumea de luptă aprigă și de prezențe ale întunericului și apăsătorului trecut, trăit de muncitorimea noastră (la *Minerii*), apare astăzi în liniile zvelte, proaspete și luminoase, ale realizării scenografice, menită să illustreze etapa actuală a construirii socialismului la noi, etapă pe care Everac încearcă s-o fixeze — în substanța piesei — prin *Ferestre deschise*.

De asemenea, experiența ultimei stagiuni, în care au fost reluate o seamă de spectacole cu piese originale de succes ale anilor noștri trecuți, dovedește din partea scenografilor o înțelegere nouă a felului în care textele și mesajele se cer slujite. Ne gândim mai ales la diferitele formule și soluții pe care *Anii negri* le-au putut prilejui, la Constanța, la București, la Iași. Această varietate de formule și soluții scenografice vorbește, fără îndoială, de o creștere și diversificare stilistică, dar mai ales, de o adâncire înspre sensuri practicate de scenografi în ilustrarea scenică a dramaturgiei noastre.

Schiță de decor de Mircea Murosin pentru „Răzvan și Vidra” de B. P. Hașdeu — Teatrul Municipal





Sintem astăzi, după 15 ani de la Eliberare, și în domeniul scenografiei, la un stadiu artistic care nu poate decît să ne umple de mîndrie. Simpla trecere în revistă a cîtorva, foarte puține, din multele realizări scenografice romînești din răs-timpul relativ scurt al acestor ani vădește amploarea și calitatea dezvoltării ei. Aria de dezvoltare a scenografiei noastre apare cu atît mai întinsă, cu cît ținem seamă de faptele de artă remarcabile pe care le realizează, înafara artiștilor pome-niți, și scenografii teatrelor mai tinere din întreaga țară — din Turda, Sibiu, Ora-dea etc. — care merită aceeași bună prețuire pentru aportul lor la ridicarea nive-lului teatrului nostru. Metoda realist-socialistă, care stă la baza scenografiei noastre, a oferit scenografilor nu numai prilejul de a se statornici într-o justă și eficientă fructificare a măiestriei lor creatoare, dar și prilejul de a-și dovedi, înlăuntru ace-s-tei metode, valențele proprii, latențele lor stilistice, de a-și afirma liber persona-litatea lor artistică.

Despre varietatea de stiluri în scenografia romînească, va fi nevoie să ne oprim cîndva mai îndelung. Deocamdată, însăși constatarea că există o febrilitate în căutările de soluții și formule scenografice, că aceste căutări ele însele nuan-țează arta scenografiei noastre (robustețea lui Perahim, culoarea poetică a lui Marosin, îngemănarea dialectică a contrastelor, încercată — chiar dacă uneori cu eșecuri — de Liviu Ciulei, simplitatea stilizată a lui Tony Gheorghiu etc.), este de o semnificație deosebită pentru locul pe care tinde să-l ocupe, și pentru rezon-anța de care deja se bucură, scenografia în ansamblul artelor constitutive ale teatrului nostru, în procesul de dezvoltare a teatrului nostru.

Contribuția scenografiei la înflorirea mișcării noastre teatrale nu poate fi trecută cu vederea. Slujind cu precădere textul, și prin text, mesajul înaintat, pro-gresist, revoluționar, socialist, al repertoriului teatrului nostru, alături și solidar cu arta regizorală și arta interpreților, scenografia noastră își poate revendica astăzi — pe drept cuvînt — cîns-tea de a se număra printre factorii care conlucrează activ la educarea și creșterea conștiinței socialiste a poporului nostru, la creșterea gustului său pentru frumos, pentru cultură, pentru pace.

ARTA DE A CREA ARTIȘTI DE TIP NOU

Puțin istorie a teatrului și... meșteșug. Cam atîta prevedea odinioară „programa analitică” pentru învățăceii în ale teatrului. Actorul nu avea nevoie de pregătire, după cum în armată soldatul nu avea nevoie și voie să gîndească : gîndea superiorul și pentru el ! După o instruire empirică, sumară, tînrul actor își începea abia pe scenă adevărata sa ucenicie și, fie că „fura” meseria de la actorii cu experiență, fie că descoperea adevăruri de mult cunoscute în arta scenică, drumul său era totdeauna deosebit de anevoios.

Care este valoarea artei actoricești ? Care este rostul actorului ? Aceste întrebări, pînă acum 15 ani, rămîneau fără răspuns. Mai bine zis, răspunsuri existau. Oamenii luminați și artiștii de seamă au știut totdeauna care este misiunea și rolul artistului în societate, dar părerile lor veneau în contradicție cu oficialitatea și cu situația de fapt, încît tînrul ucenic nu mai știa ce să creadă. Răsfățat, dar mai mult hulit, în centrul atenției și totodată la periferia societății, admirat, dar mai mult batjocorit, la cheremul sus-pușilor și privilegiatilor, actorul de teatru se găsea în situația unei bărci fără cirmaci lăsată în voia talazurilor. Și naufragiile n-au fost puține. Biografiile celor mai mulți slujitori ai scenei, mizeriile pe care le-au suportat din partea societății, desconsiderarea ce urma de cele mai multe ori unei glorii de răsunet, sînt în această privință lămuritoare. În societatea burgheză, actorul reprezenta o ființă de o esență particulară, situată, într-o măsură mai mare sau mai mică, la marginea ei. Nu o dată s-au găsit glasuri care să afirme că actorii sînt o plagă, o „rușine a rușinilor”, de care, pentru a păstra bunele moravuri, societatea trebuie să se ferească. Și „societatea” se ferea. Oamenii chemați să fie oglinda semenilor lor, să educe și să poarte făclia culturii și adevărului, au fost considerați amoralii, pentru faptul că-și „exhibau persoana fizică și sentimentele”, iar activitatea lor era asimilată profesiunilor celor mai degradante. O muncă frumoașă și înălțătoare purta stigmatul oprobriului public !

Eliberarea patriei noastre de sub jugul fascist, eliberarea de exploatare și asuprire au creat premisele eliberării artei de servituțile la care era condamnată de către societatea burgheză. Astăzi, arta nu mai reprezintă o „plăcută inutilitate”, ci constituie un factor de prim ordin în educarea și transformarea oamenilor, iar artistul, prin sarcina de răspundere de a fi inginer al sufletului omenesc, ocupă un loc din ce în ce mai important în viața socială. Restructurarea fundamentală a artei a determinat, cum era și firesc, necesitatea de a se forma noi slujitori ai artei scenice, învățămîntului artistic revenindu-i sarcina de a crea artiști de tip nou.

Institutul de Artă Teatrală „Ion Luca Caragiale”, înființat în anii puterii populare, și-a început activitatea pornind de la cerința de bază a noii societăți : „arta în slujba poporului”. Pentru realizarea acestui deziderat, un factor de prim ordin îl constituie componența socială a celor chemați să fie mesagerii poporului, vîrstare vrednică ale muncitorilor, ale țăranilor muncitori și ale intelectualilor legați de popor. Participarea din ce în ce mai mare a masei în frontul nostru artistic a înlăturat mitul burghez al „talentului-piatră rară” — de care, pasămite, dau din cînd în cînd norocoșii — dezvăluind nescădatele comori artistice ale poporului nostru, uriașă mișcare de amatori constituind, printre altele, o minunată pepinieră a învățămîntului nostru artistic superior. În vederea depistării elementelor celor mai dotate, s-a întreprins o campanie intensă de popularizare a Institutului de teatru prin afișe, prospecte, presă, radio și cinematograf, pentru crearea unor baze de selecție cît mai largi. În preajma examenului de admitere, așa-numitele „zile ale porților deschise”, devenite tradiționale, prilejuiesc luarea de contact a viitorilor candidați cu profesorii Institutului de teatru, care-i ajută să se pregătească pentru examen. An de an, o serie impresionantă de candidați se prezintă în fața unei comisii formate din virfurile artistice ale țării noastre, comisie care selectează elementele cele mai valoroase și cu cele mai serioase garanții de reușită.

Pașind în institut, în condiții de trai și de studiu necunoscute altădată, tinerii studenți își dezvoltă aptitudinile sub supravegherea atentă a măestrilor scenelor noastre, însușindu-și o cultură solidă și o etică potrivită noii societăți. Programa

analitică, elaborată cu judiciozitate, cuprinde discipline variate, orientate pentru a forma nu numai un bun meșteșugar, ci și un cetățean și un om întreg.

Rolul de primă importanță în formarea actorului-cetățean îl au științele sociale și estetica marxist-leninistă. Materialismul științific și istoria mișcării muncitorești, fundamentarea teoretică și practică a marxism-leninismului reprezintă nu numai o busolă precisă, ci constituie o bază sigură de pornire, un postament de pe care artiștii se deschid perspective nebănuite în trecut. Estetica materialistă științifică înlătură căutările sterile, trăsind un drum precis, pe care artistul pășește cu certitudine, dezvoltându-se neconținut și perfecționându-și tot mai mult arta.

Cultura, considerată în trecut un balast inutil în bagajul actorului de teatru, a devenit acum indispensabilă unei creații artistice izbutite. Contactul cu experiența înaintată a umanității, acumulată de-a lungul veacurilor, contactul cu operele valoroase ale scriitorilor clasici și contemporani îl fac pe artist mai sensibil, mai receptiv și, prin aceasta, capabil să-și îmbogățească neconținut creația și să transmită spectatorului cu mai multă eficiență valorile textului dramatic. Munca de educație artistică a Institutului de teatru scoate în pregnant relief superioritatea sistemului lui Stanislavski, învățătura complexă ce îmbină în permanență învățăturile teoretice cu experiențele practice. De la exercițiul de mimică ce se face în anul I și pînă la producția de sfîrșit de an a absolvenților institutului, li se cere studenților însușirea a cît mai multe cunoștințe. Complexitatea artei scenice solicită o educație multilaterală, care să aibă în vedere atît pregătirea intelectuală a viitorului actor, cît și cea fizică. Concomitent cu însușirea tezaurului inclus în istoria literaturilor, actorul trebuie să cunoască arta de a povesti și de a recita, și dacă limba literară e asimilată de student prin lectura operelor scriitorilor noștri clasici și contemporani, cursurile de dicțiune îl învață să vorbească corect și cu ușurință, să transmită spectatorului în mod integral frumusețea și muzicalitatea cuvîntului rostit. Lecțiile de mișcare scenică îl deprind în mod concret cu acțiunile fizice pe scenă, asigurându-i plasticitatea gestului, eleganța atitudinii, frumusețea unor comportări fizice echilibrate și expresive. Muzica, dansul, scrima și luptele, priceperea de a purta o haină clasică sau modernă îl ajută pe studentul-actor să-și concretizeze scenic cunoștințele despre viață și oameni. An de an, studenții institutului cîștigă noi cunoștințe, stăpînind din ce în ce mai mult elementele psihotehnice ale artei actoricești, ajungînd la rezultatul armonios al întruchipării în aceeași persoană a instrumentului și instrumentistului, întruchipare proprie artistului dramatic de valoare.

Potrivit sistemului general de învățămînt, care cere politehnicianului practica în fabrici și uzine, iar agronomului practica pe ogoare, studenții Institutului de teatru beneficiază la rîndul lor de avantajul de a verifica cunoștințele dobîndite în sălile de curs, în Studioul experimental al Institutului, creat tocmai în vederea verificării în fața publicului a deprinderilor și învățăturilor acumulate. Un repertoriu cu o tematică variată și bogată, cuprinzînd stiluri și epoci diferite, dar mai ales accentul care se pune pe întruchiparea scenică a personajelor oferite de dramaturgia contemporană îi fac pe viitorii actori să fie pregătiți și să răspundă cu promptitudine comenzii sociale pe care viața nouă o preînde din ce în ce mai mult slujitorilor scenei.

Complexitatea eroului de tip nou solicită actorului o cultură deosebită, o cunoaștere profundă a vieții, o puternică legătură cu actualitatea. În locul modului empiric în care se predă arta actorului în trecut, în locul demonstrației lipsite de suport științific, bazată exclusiv pe îndemnul „fă ca mine“, astăzi ființează un sistem științific de învățămînt, fundamentat pe tradițiile realiste ale teatrului românesc și pe învățătura lui Stanislavski. Noua pedagogie militează pentru o artă realistă, izvorită din adevărul vieții, călăuzită de un mesaj înaintat, o artă a desfășurării scenice, care pretinde studentului să acționeze organic, conducîndu-l spre întruchiparea personajului în imagini emoționante, convingătoare și de o maximă expresivitate. Fundamentarea științifică a învățămîntului a creat posibilitatea ca profesorii să-și unifice metodele de predare, realizînd o formă armonioasă, consecventă, de educație și obținînd astfel rezultatele cele mai bune.

Dar litera tipărită și practica scenică nu sînt totul în formarea artistului-cetățean de mîine. Alături de disciplinele teoretice și de cele practice, viitorul actor, angrenat în probleme de interes obștesc, învață să cunoască viața sub multiplele ei aspecte, învață să cunoască însemnătatea efortului colectiv al oamenilor ce construiesc socialismul, avînd perspectiva clară a misiunii sale. Sprijinind activitatea corpului didactic, Uniunea Tineretului Muncitor și Asociația Studenților, sub în-

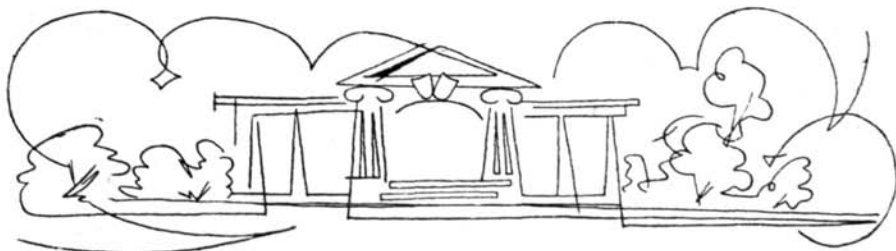
drumarea directă a partidului, veghează la închegarea conștiinței cetățenești și politice a viitorului slujitor al scenei, antrenându-l în munca patriotică, formînd un om util societății, un sprijin de nădejde în construirea socialismului.

Învățămîntul nostru artistic superior a cunoscut, în cei 11 ani care au trecut de la restructurarea lui, forme diferite adaptate la condițiile istorice concrete ale țării noastre, fiecare etapă constituind o treaptă superioară a evoluției lui. Trecerea de la institutele poliartistice (1948) la institute de specialitate (1951); unificarea institutelor de teatru (1953) de la Cluj, Timișoara, Iași și București (cu excepția Institutului de teatru cu limba de predare maghiară de la Tg. Mureș); înființarea unor secții noi (regie și teatrologie) în vederea pregătirii unor specialiști strîns legați de arta actoricească propriu-zisă au făcut din Institutul de Artă Teatrală „Ion Luca Caragiale” o instituție puternică și de prestigiu, care a dăruit cadre prețioase frontului nostru ideologic și artistic. Numeroasele premii acordate tinerilor actori și regizori, atît la „Concursul tinerilor actori” cît și la „Decada dramaturgiei contemporane” sau „Festivalul teatrelor dramatice”, precum și colectivele valoroase ale unor teatre înființate cu ajutorul unor promoții întregi de absolvenți (Piatra-Neamț, Satu Mare, în stagiunea viitoare: Botoșani) constituie o dovadă grăitoare a felului în care și-a dus munca această instituție superioară de învățămînt.

Institutul de teatru făurește artiști în adevăratul înțeles al cuvîntului, tocmai pentru că dezvoltă în individ spiritul cetățenesc și colectiv. Ilustrul pedagog sovietic A. S. Makarenko arată că „dacă omul se mulțumește numai cu propria lui perspectivă, fie ea și mai îndepărtată, el poate trece în ochii noștri drept puternic, dar nu poate deștepta în noi sentimentul frumuseții personalității și al valorii ei reale. Cu cît este mai vast colectivul ale cărui perspective îi apar omului drept propriile lui perspective, cu atît omul apare mai frumos și mai desăvîrșit”. E un principiu pe care institutul se străduiește să-l aplice zi de zi în procesul de învățămînt.

Puternic ancorati în realitate, păstrînd în permanență contactul cu poporul din mijlocul căruia pornesc și ale cărui năzuințe le exprimă, educați în spiritul dragostei de patrie și al internaționalismului proletar, devotați partidului clasei muncitoare, studenții, viitori artiști de tip nou, reprezintă și vor reprezenta tot mai mult valori respectate și recunoscute, personalități împlinite, membri activi ai societății, cetățeni conștienți ai patriei.

Încercăm astfel, cu prilejul celei de a 15-a aniversări a gloriosului 23 August, sentimentul datoriei împlinite și avem credința certă că „tînăra gardă” a teatrului românesc — ieșită de pe băncile instituțiilor noastre de învățămînt teatral — va face cîinste încrederii pe care partidul și poporul muncitor întreg i-au acordat-o cu prisosință, precum și nădejdlor de aur ce se pun în ea.





Valentin Silvestru

DE LA CUPLETISTUL SANDY-HUȘI LA ARTISTUL EMERIT AL. GIUGARU

ÎNTR-O CONVORBIRE CU... AMÎNDOI

Cine a văzut măcar o dată O noapte furtunoasă sau O scrisoare pierdută, fie la teatru, fie la cinematograful, cu greu și-l mai poate închipui pe jupin Dumitrache Titircă Inimă-rea sau pe venerabilul Zaharia Trahanache, cu alt chip, alt nume, altă privire ori alt glas decât acelea ce le-au fost împrumutate de actorul Alexandru Giugaru. E unul din acei artiști rari, care se dăruie într-un asemenea mod categoric personajului și și-l însușesc, din text, cu atita apropiere, încît îi dau o identitate scenică aproape definitivă.

Artist emerit, decorat cu Ordinul Muncii, unul din actorii de bază ai colectivului Teatrului Național „I. L. Caragiale”, Alexandru Giugaru a parcurs, ca să ajungă aici, un drum lung, cu zbucium greu. Stăm de vorbă despre această cale de-o viață, într-o încăpere răcoroasă din casa artistului, admirînd o vitrină cu sticle auriu împodobite cu zeci de etichete multicolore :

— Pe unde am trecut în turneele mele în Europa — zîmbește amfitrionul — am luat cîte o probă de vin spre amintire.

— Despre care turnee e vorba ?

— Despre cele de după 23 August, bineînțeles, cînd ne-a trimis statul la Paris, Veneția, Moscova, Zaporojie, Chișinău.

Înainte de Eliberare am făcut turnee mai ales în cartierul Grivița, de la „Roma” la „Volta-Buzești”, de acolo la „Model”, pe urmă la „Marconi”...

— La „Marconi” ?

— Da, la cinema „Marconi”. Dădeam reprezentații în pauze de film, de două sau de trei ori pe seară. Eu am inaugurat acolo spectacolul-parodie.

— Parodie, după ce ?

— Adică așa : cînd se dădea la Național *Othello*, jucam și eu *Othello*, în versiunea mea. Cînd se juca *Femeia îndărătnică*, era și la „Marconi” un fel de *Femeie îndărătnică*. Dacă în centru, afișul era semnat de Soare Z. Soare, la noi regizorul iscălea *Lună Z. Lună*.

— N-ați încercat niciodată să intrați la Teatrul Național ?

— Am încercat. Și pe cînd eram cupletist de sală de cinematograful și, mai tîrziu, cînd eram de-acum angajatul companiei Bulandra. Nu m-au primit nici directorul Prodan, nici directorul Mavrodi. Prodan, în ale cărui piese într-un act, niciodată reușite, jucasem adeseori, m-a primit în audiență cu mină surizătoare și mi-a făcut cunoscut că mă simpatizează mult în calitatea lui de autor, nu în aceea de director. Deoarece, ca director, „pînă la facerea bugetului...” Și ne-am despărțit. La Mavrodi, tot așa ; eram îmbrăcat în veșminte tare ponosite : „Ce vrei ?” — m-a întîmpinat. „Aș vrea să mă angajez la dumneavoastră” — am zis. „Aici ?” — s-a minunat el. „Dacă se poate...” „N-avem nevoie”. Scurt. Am hotărît atunci, în gîndul meu, să nu mai bat niciodată la ușa Naționalului.



— Când ați început propriu-zis să jucați teatru ?

— Cred că prin 1912, când am venit la București. Eu sînt de felul meu de prin părțile Hușilor, și am apărut în Capitală trimis fiind de tata la o școală de meserii de pe lângă atelierele comunale. Tata era acar, și visul lui, săracu', era să mă vadă cîndva impiecat de mișcare. Visul meu însă era să mă văd actor. Lîngă internatul școlii, la cinematograful „Jupiter”, se producea seară de seară trupa unuia Iorgu Tomescu, care pentru mine era pe atunci cel mai mare actor al lumii. Fugeam noaptea, pe furiș, din dormitorul comun și participam la fiecare reprezentație. Mi-am luat într-o zi inima în dinți și m-am prezentat idolului meu artistic, ca să-i vorbesc despre „vocația” mea. Prima întrevvedere s-a soldat cu punerea mea pe fugă ; dar nu m-am lăsat și tot am intrat în trupă.

— Și care au fost primele roluri ?

— Roluri ? Nu e prea exact spus „roluri”. Mai bine, „primele sarcini” : măturatul scenei, tragerea cortinei, căratul bagajului actorilor și altele de aceeași natură. Tinerii de azi, care intră din Institut în teatru și primesc roluri de prima mînă

în film sau pe scenă, chiar de la debut, nici nu-și pot imagina măcar ce însemna, odinioară, „a intra în teatru...” După o percheziție făcută de pedagogi în lădița mea de elev provincial — în care s-au găsit mustăți, barbișoane, cutii goale de fard și hîrtii cu cuplete —, am fost dat afară din școală. Eram liber să devin artist, dar tot atît de liber să mor de foame ca vagabond bucureștean. După cîtăva vreme de asemenea cutremurătoare libertate, l-am înduplecat pe un oarecare, cunoscut ca autor, să-mi dea cu împrumut un cuplet, o pălărie, o lavalieră și o redingotă. Eram bine pregătit pentru a apărea în fața publicului și m-am și înfățișat, curajos, într-o speluncă din Calea Griviței.

N-am apucat însă să-mi termin „numărul”. Lăutarii din local, care-și câștigau și ei cu chiu cu vai o piine acolo, au văzut în mine un fel de „concurrent” și am fost expulzat cu huiduieli. Atunci am avut ideea să întreprind un turneu pe cont propriu la sate. Mi-aduc bine aminte de această primă călătorie artistică, mai ales cînd privesc la autobuzele confortabile cu care echipele noastre se deplasează astăzi la sate, și cînd știu cum sînt primite cu flori de autoritățile locale, de țărani muncitori. Și eu eram întîmpinat de autorități. Umblam pe jos din sat în sat, singur, cu toată averea în lădița din spinare, și mă arătam în primul rînd șefului postului de jandarmi. Dacă-i smulgeam învoirea să spun o poezie ori un cuplet la o serbare locală, bine. Dacă nu, porneam mai departe, peste deal.

— *Cînd a încetat această „artă pe cont propriu”?*

— În 1916, cînd am fost angajat într-o trupă de revistă, al cărei director, primul meu director, a fost Titi Mihăilescu. În 1917, am intrat într-o companie de operetă, condusă de Stănescu Cerna și Aurel Bobescu, pe care am întîlnit-o în timp ce era în turneu — și am pornit-o, cum se pornea pe atunci, de-a lungul și de-a latul țării. În timpul acesta, bietul tata cerceta fiecare circ și fiecare bilci care trecea prin Huși, întrebîndu-i pe artiști, pe directori, pe oamenii de serviciu, dacă nu cumva se află la ei, printre cei ce joacă pe sîrmă sau înghit săbii, și unul Giurgaru Alexandru, zis Sandy-Huși...

Am ajuns din nou în Capitală, prin 1919, tot fără angajament, tot dornic să fac teatru. Am aflat că se pun bazele Operei la teatrul numit „Eforie”. Mi-au

Pe scena teatrului „Cărăbuș”, împreună cu Const. Tănase și Aurel Munteanu



dat un rolșor în opera comică *Fata tamburului major*. În timp ce repetam, s-a închis teatrul. Ne-am mutat cu repetițiile și cu „bazele” Operei în altă sală, lângă Banca Națională. Am jucat aici în *Fata tamburului major*, și în calitate de... corist în *Faust*, *Rigoletto*, *Lucia de Lamermoor*, pînă ce într-o bună zi, venind la teatru, am găsit lacătul pe ușă. Se închisese fără să știm, peste noapte. Cine ar crede astăzi că s-a putut întimpla ca un teatru să se închidă fără să fie înștiințați actorii, fără să li se plătească drepturile, fără să li se spună încotro să se îndrepte?... Alte vremuri, cu totul alte vremuri...

— *Dar vocația era mai tare decît mizeriile...*

— Da, era mai tare. Am intrat într-o trupă de „artiști de cinematograf”, adică de „programe” la cinema. Nu realizam, după săptămîni de muncă, nici măcar mesele zilnice. Am căutat altă trupă; la cinema „Marconi” se repeta revista *Usucă-te*. M-am angajat acolo. Ne-am uscat și la propriu cu toții, căci era vară și jucam în sală, pe o nădușeală cumplită. După mai bine de un an, am trecut la alt cinematograf...

— *De ce schimbați mereu trupele? Care era rațiunea acelor numeroase „turnee în cartier”?*

— Nu de bine le schimbam. Din cauza nemulțumirilor. Un patron îți cerea să joci în prea multe reprezentații în aceeași zi, ceea ce ducea la epuizare fizică. Altul te obliga să-ți faci numărul ca la alergări, în cea mai mare viteză, ca să cîștige încă o reprezentație cinematografică în spațiul unei zile. Altul te șicana la plată, întîrzia, scădea „renunțarea” sub diferite pretexte, și așa mai departe. Puțini știau azi ce însemna să fii „actor la cinematograf” și în ce condiții erai angajat. Și că, de fapt, noțiunea de „salariat” nici nu era folosită în raporturile dintre patroni și artiști. Pe atunci erai angajat pe o lună, sau pe două, maximum trei.

— *Și cum vă plăteau?*

— După actor. Dacă patronul avea nevoie de el, îi dădea mai mult; dacă nu, îl plătea uneori aproape în rîs.

— *Dar condițiile de lucru, cabinele?*

— Ce cabine? Erau niște odăițe în spatele ecranului — dacă erau. Cinematograful nu fusese construit pentru actori, ci pentru filme, cu o sală cît mai încăpătoare, ca să intre cît mai multă lume. Unde se îmbrăcau actorii, nu interesa. Te înghesuiai cum puteai. Nu era teatrul de azi, cu cabine luxoase, oglinzi, canapele comode, nu venea nimeni să te machieze. Îți dădeai singur cu niște cîrmîz pe obraz, cum te pricepeai.

— *În afară de acest gen de teatru, după cite știu, ați jucat și teatru dramatic.*

— S-a găsit la un moment dat un prieten care mi-a cerut actele ca să mă înscrie la Conservator. I le-am dat. Era prin anul 1922. Trecuse multă vreme și aproape uitasem. Cînd, într-o zi, îmi spune pe stradă: „Poimîine te prezinti la examen. Te-am înscris”. „Cum așa? Habar n-am de nimic”. „Învăță și tu ceva, de exemplu rolul Catindatului din *D-ale carnavalului*”. M-am prezentat, nu tocmai în apele mele. În comisie erau Lucia Sturdza Bulandra, Ion Livescu, N. Soreanu, Nona Ottescu, Nottara... Eu fusesem propus pentru anul II, nu pentru anul I, fiindcă eram de acum actor, aveam și o insignă de la Societatea „Scena”. Încep să spun rolul, mă poticnesc, îmi suflă unul, dar era cam bilbiit... „Destul — zice Livescu, privindu-mă rece prin monoclu — altceva mai știi?” „Nu”. „Mulțumesc”. M-am lămurit imediat și am plecat. Peste două zile am fost chemat de directoarea companiei Bulandra. „N-ai reușit la examen — mi-a spus — dar să vii la mine la clasă, în anul II. Să știi însă că sînt rea”. Așa o fi fost, dar mie mi-a prins bine. Chiar din timpul cursurilor am și fost angajat în companie.

Printre primele roluri ce mi s-au încredințat aici, a fost și Zemleanika din *Revizorul*, cu care am făcut și turneu. În rolul lui Hlestakov juca V. Maximilian.

O vreme am jucat revistă în compania lui C. Tănase. Aici primeam mereu scrisori de la Victor Ion Popa, să vin la teatrul unde era el director. M-am hotărît tîrziu, dar m-am hotărît. Am jucat acolo *Mușcata din fereastră*, *Zile vesele după război* de M. Sadoveanu, și altele. Pînă în 1945 am lucrat sub îndrumarea lui Victor Ion Popa, cu unele mici întreruperi, printre care un scurt stagiul la Teatrul „Maria Ventura”, unde am interpretat rolul lui Tache din *Tache, Ianke și Cadîr*.

Apoi, m-am angajat la Teatrul „Maria Filotti”. În 1945, Niky Atanasie m-a chemat să joc în comedia *Bal la Făgădău* de Aurel Baranga. Am jucat cu succes. Aurel Baranga a spus, după premieră: „Dumneata trebuie să vii la Național”.

„Nu mai vin — i-am zis — am „fost“ de două ori și m-am lecutit“. Dar erau alte vremuri. De data asta, m-a chemat directorul însuși. Mi-a înmănat un contract și o piesă. În 1946 am semnat contractul și am învățat rolul. Era rolul din *Bădăranii* de Goldoni, pe care-l joc și azi. Și contractul, după cum vezi, e în ființă și azi.

— *Cum caracterizați această primă epocă din cariera dumneavoastră?*

— O epocă de *haiducie artistică*: multe suferințe, multe necazuri, foarte puține încurajări și multă luptă de unul singur. Statul te lăsa în voia sorții. Protipendada te disprețuia.

Iar această a doua epocă a vieții mele, care a început după Eliberare, aș numi-o *epoca mea de aur*. Acum mi s-a înfăptuit tot ceea ce visam — sau nici nu visam ca actor. Eu am cîntat și la berărie, am jucat și la cinematograful, ori la grădină, am trecut prin teatrul improvizat, prin operetă și revistă, dar acum am ajuns acolo unde totdeauna am rîvnit să ajung. Aici, la cel dintîi teatru al țării, am jucat roluri foarte frumoase și cred că voi mai juca multe altele. Mă simt nespuns de bine și nu-mi doresc decît să fiu de folos prin arta mea și de acum încolo.

— *Ce părere aveți despre stadiul în care se află astăzi teatrul nostru?*

— În primul rînd, vreau să subliniez că partidul și statul nostru democrat-popular fac tot ce se poate face pentru artiști, că ni se dă posibilitatea să fim oameni adevărați, să înțelegem masele și să fim înțeleși de ele. Noi, actorii, cei peste o mie de actori cîți sîntem în țara asta, trebuie să mulțumim partidului și guvernului pentru că am ieșit din mizeria de odinioară și pentru că trăim viața demnă și plină de satisfacții pe care o trăim azi. Reamintesc pentru cine nu știe, ori pentru cine știe dar se face a uita: ce făcea înainte un actor de periferie? Stătea la cafenea și ofta după angajament. Nu-l lua nimeni, nimeni nu era interesat dacă din omul acesta poate să izbucnească o flacără. Dacă se nimerea un patron care să-l angajeze, bine, dacă nu, crăpa de foame. La cafenea, actorul, șomer perpetuu, căpăta pomană de la unul o țigară, de la altul o cafea ori o porție de mincare. Or, astăzi, nu joci, numai dacă nu vrei cu tot dinadinsul. Orice teatru de stat din

În Postelnicul Manolachi din „Matei Millo“ de Mircea Ștefănescu — Teatrul Național „J. L. Caragiale“



În rolul lui Holdemulte din piesa „În Valea Cucului“ de Mihai Beniuc — Teatrul Național „J. L. Caragiale“



țara întreagă oferă condiții foarte bune de muncă și de realizare personală. Trebuie să fim recunoscători celor care ne îndrumază, pentru tot ce s-a făcut și se face azi ca arta țării noastre să se ridice mereu mai sus.

— Cum apreciați rolurile care vă sînt încredințate în colectivul Teatrului Național? În general, sînteți socotit ca un interpret ideal al rolurilor cunoscute din piesele lui Caragiale. Dar, probabil că n-aveți numai aceste preferințe.

— Mie mi-au plăcut toate rolurile pe care le-am jucat la Național. Dar m-am simțit deosebit de bine în *Revizorul*, în rolul Primarului. De ce mi-a plăcut atît de mult? Pentru că a fost nevoie să mă lupt foarte greu pentru a mi-l însuși pe deplin. E un rol cu mare tensiune, de la început pînă la scena culminantă, și dă foarte mult de lucru actorului. Ce-i drept, m-a ajutat în crearea lui faptul că obiceiurile acestui primar se potrivesc cu cele ale primarilor moldoveni, de altădată, cunoscuți bine de mine. Am verificat cu bucurie adevărul personajului și calitatea interpretării, în turneul din Uniunea Sovietică, la Zaporojie, unde, după spectacol, doi vechi și buni actori sovietici au venit să-mi mulțumească și să mă îmbrățișeze.

— Presa apreciază adesea că sînteți un actor popular, că jucați într-un stil popular, și că tocmai de aceea aveți atîta... popularitate. Cum priviți această apreciere?

— Nu știu cum să spun... Poate că sînt popular, fiindcă stau peste drum de uzinele „Semănătoarea” și într-un cartier de oameni simpli, muncitori. Fără glumă însă, asta s-ar putea să provină și din aceea că, pentru mine, realismul înseamnă totul în artă. Eu trebuie să fiu în totul, din toate punctele de vedere, *acela* pe care-l joc și nimic altceva. Nu-mi place să șarjez, să afectez, să împoponez rolul cu farafasticuri; așa joc de cînd m-am urcat prima oară pe scenă și așa voi juca totdeauna.

Timpul nostru și concepțiile noastre de azi despre teatru îmi dau dreptate și mă încurajează să merg pe acest drum. Dacă de aici vine calificativul de *popular*, foarte bine.

— După Eliberare, ați avut multe satisfacții: ați primit roluri bune, distincții, titlul... Care împrejurare o considerați drept cea mai importantă pentru dumneavoastră în acești 15 ani?

— Momentul cînd am devenit actor al Teatrului Național și am simțit că se încheie definitiv viața de nesiguranță și provizorat pe care o trăisem pînă atunci.

— Să-mi îngăduiți să închei întrebările...

— Nu, îngăduie-mi mie să închei răspunsurile. Uite ce-aș vrea să spun la capătul „taifasului” nostru: mă bucur și eu, laolaltă cu poporul întreg, că sărbătorim pentru a 15-a oară 23 August, așa cum îl sărbătorim, cu rezultate bune și voie bună. Să sărbătorim în pace și a 30-a aniversare și toate cele ce vor urma. Erau și odinioară fel de fel de festivități. Se făcea paradă, se auzea cîte un discurs la radio, unii se bucurau, cei mai mulți n-aveau de ce, iar eu și alții ca mine ne îndreptam spre „grădinile” noastre, gîndindu-ne dacă patronul o să mai prelungească contractul, dacă o să vină lumea la spectacol, dacă „va prinde” cupletul... Sărbătoarea de acum e cu totul alta, iar eu sînt în rînduri, înțelegi? Manifestez și eu, pentru că mă simt una cu poporul.



FĂURITORI NEȘTIUȚI AI SPECTACOLULUI

Oare cîți din zecile de mii de oameni ai muncii care umplu sălile teatrelor, care citesc cu interes cronicile dramatice, care știu că „spectacolul teatral este o sinteză”, au cunoștință exactă de factorii nevăzuți, modești și — pînă mai ieri — anonimi ai acestei sinteze? Pentru cei mai mulți, fenomenul teatral se reduce la momentul spectacol. Pentru majoritatea dintre ei, întîlnirea cu artiștii scenei are un caracter oarecum festiv, iar impresiile culese — indiferent de tonalitatea tragică sau comică a spectacolului — se disting printr-o strălucire aparte. S-ar părea că, pentru acești spectatori, teatrul este — prin definiție — o sărbătoare a minții și a inimii. Fără îndoială că așa și este. Conlucrarea dintre autor, actor, regizor și scenograf duce la un tot armonios, căruia luminile reflectoarelor îi dau o strălucire deosebită. Dar cîți din cei emoționați, pătrunși de nobilul mesaj al textului, știu că aplauzele lor se adresează în același timp unui colectiv mai numeros, nevăzut și necunoscut, de tehnicieni și lucrători sirguincioși, care au contribuit la materializarea pe scenă a colaborării celor patru artiști de mai sus?

Frumoasă floare de seară, spectacolul teatral are o tulpină subpămînteană, un rizom adînc de trudă și migală colectivă. Corola lui e alimentată de un întreg laborator discret, în care — de la sufler pînă la tîmplar, croitor sau mașinist — un stup harnic de oameni a rezolvat, cu amănuntul, sutele de nuanțe ale luminii, culorii, formelor decorului și sunetului.

Înainte de a fi un prilej de mobilizare și de educare pentru spectator, adică înainte de seria reprezentațiilor, montarea unei piese de teatru pune, în afară de probleme de ordin ideologic, artistic, și unele probleme tehnice: o problemă a materialelor de folosit pentru șeful de producție și pentru scenograf; o problemă de transpunere în spațiul scenic a schițelor de decor, pentru pictorii executanți ori pentru tîmplari, și a schițelor de costume pe măsura interpreților, pentru maeștrii croitori; o problemă de organizare, omogenizare și sincronizare a execuțiilor tehnice pentru mașiniști și electricieni; o problemă de valorificare artistică a aparatelor producătoare de sunete, pentru responsabilul cu sonorizarea; o problemă de tipologie a fizionomiilor, pentru machieri și peruchieri; o problemă de coordonare și disciplină, pentru regizorul de culise, ș.a.m.d.

Cum s-a ajuns de la schițele simple și sugestive ale lui Jules Perahim, la decorul grandios în simplitatea lui al *Tragediei optimiste*? Asta numai colectivul de tîmplărie al Teatrului Național „I. L. Caragiale” ne-ar putea spune (tîmplar-șef I. Spineanu). Un efort nevăzut, colectiv, a transformat liniile și culorile schițelor, în tot atîtea planuri și practicabile, în tot atîtea locuri dramatice, de la înălțimea cărora patosul invincibil al revoluției se revărsa asupra spectatorilor.

Același proces, de trecere de la desen la obiect, se petrece în atelierul de croitorie. La cele mai multe din teatre, munca unor asemenea colective e călăuzită de cîteva principii sănătoase: tinzînd spre economia de materiale, atelierul trebuie să satisfacă totodată cerințele calității și sugestiei scenice. De cîtă pricepere trebuie să dea dovadă un atare colectiv pentru a obține din materiale cît mai modeste, cît mai ieftine, costume cît mai expresive, strălucitoare! Pentru spectatorul neavertizat, costumele de epocă dau impresia unui lux orbitor: de fapt, ele sînt realizate din materiale obișnuite, cărora măiestria croitorilor le-a dat linia elegantă, iar jocul luminilor smălțuirea lucitoare. (Teatrul Național „I. L. Caragiale” — croitor-șef Florica Scîrțan; Teatrul Tineretului — croitor-șef Ana Ivașcu; Teatrul Municipal — croitor-șef Constanța Argintoianu etc.).

...Se lasă amurgul; pe scenă, lumina scade, devine purpurie; apoi, nesfîrșitele nuanțe ale înnoptării își perindă aripile colorate peste personaje, peste lucruri, peste peisaj. Impresia de poezie a realității este atît de deplină, încît spectatorul nici nu înregistrează fenomenul tehnic: rolul reflectoarelor, al surselor de lumină. Căci lumina nu servește numai decoratorului (pentru a-și pune în valoare cadrul plastic) și costumierului (pentru a evidenția culoarea și linia vestimentară), ci, poate mult mai mult, regizorului: ea dă tonalitatea vizuală a întregului spectacol, ea contribuie hotărîtor la închegarea a ceea ce se numește „viziune regizorală”. Cu alte cuvinte, alături de decor și costume, lumina intră în joc ca unul din elementele acțiunii scenice.

Sursele de lumină — reflectoare, sputuri „pistoale” etc. — care modifică mereu cadrul scenei, urmărind pe eroi în *Tragedia optimistă*, ca și în *Ferestre deschise* (Teatrul „C. Nottara” — maestru de lumini Titi Constantinescu), în *Dansa-toarea, gangsterul și necunoscutul* (Municipal — maestru de lumini Jean Tomescu), ca și în *Baia* (Teatrul Muncitoresc C.F.R. — maestru de lumini C. Stere) ș.a.m.d. toate acestea necesită o perfectă sincronizare a mișcării scenice și a activității tehnice, în așa fel încât personajele să treacă dintr-un sector de lumină într-altul cu primul gest, la primul lor cuvânt. Rolul de ajutător al luminii se încarcă însă și cu o valoare artistică atunci când, de pildă, în *Tragedia optimistă* (Național bucureștean), Vainonen rămâne înfipt cu pieptul în armă, în scena uciderii sale prin trădare: lumina verde-albastră întregeste perfect atmosfera momentului. Sau, în final, când moare Femeia-comisar, fundalul se inundă cu lumina purpurie a izbînzii revoluționare. Promptitudinea acestor execuții din partea maestrului de lumini marchează tocmai trecerea de la intenție, de la gîndire, la act, la faptă în realizarea artistică (maestru de lumini S. Niculescu).

Nu toți spectatorii știu, probabil, că în măsura în care pune în valoare anumite materiale, lumina de scenă estompează altele. Fața omenească, de pildă, își pierde culoarea, liniile și expresia, sub șuvoiul puternic al reflectoarelor: de aceea, se simte nevoia unui alt colectiv, acela al machierilor. Dar machiajul se impune și el ca o artă, atunci cînd tinde la realizarea unei „măști”, atunci cînd suprapune expresiei firești a interpretului, fizionomia morală a personajului, caracterul lui. Machierii și peruchierii sînt în același timp maiștri ai detaliului, ai migalei tehnice, dar și cunoscători ai feței umane, ai posibilităților ei de expresie. Ne gîndim, de pildă, la Ion Romaniță, de la Teatrul Național „I. L. Caragiale” și profesor la Institutul de Artă Teatrală. Studenții acestui Institut ne-au dat, nu o dată, spectacole frumoase, în care, sub masca și peruca unui sexagenar, cu greu am putut identifica fața mobilă și proaspătă a unui adolescent. Meritul nu este numai al actorului tînar, care a creat în mod veridic cutare rol de compoziție, ci și al celor de la machiaj, care i-au valorificat expresia pe linia personajului său. (Amintim aici măiestria unor machieri ca Iancu Ștefănescu, Sergiu Orlov, V. Constantinescu, Gheorghe Marta și alții.)

Cînd am spus că toți acești maiștri și tehnicieni sînt modești și discreți, am vizat nu numai locul lor în ierarhia interioară a instituției, ci și un atribut al profesiunii lor: meseria lor este ea însăși discretă și modestă. Actorul apare pe scenă, și de la prima replică sau mișcare, în mod nemijlocit creează imaginea teatrală. Actorul este, ca să zicem așa, factorul de vîrf al sintezei teatrale. Ceilalți factori, pe care i-am pomenit aici, nu sînt decît șuruburi ale unui angrenaj complex. Chiar închegați în ansamblul spectacolului, ei nu se văd, nu se simt; și căci caracteristica profesiunii lor este tocmai de a nu-și trăda prezența, de a nu fi ostentativă. Firește, lumea înțelege că nici regizorul de culise, nici suflerul nu trebuie să se facă simțiți. (Deși, uneori, dispozițiile prin megafon ale primului, ori șoaptele ceilalți se întîmplă ca răzbat în sală!) Ne referim însă la altceva. Tînzînd spre reflectarea realității, atît jocul luminilor, cît și arta machierilor sau a peruchierilor, sau îndemînarea mașiniștilor trebuie să fie discrete.

Multă vreme disprețuiți, neglijați și prost remunerați sub regimul burghezo-moșieresc, acești făuritori și trudituri în subsolul spectacolului au fost anonimi, neștiuți de nimeni. Pe vechile afișe și programe teatrale nu apăreau numele lor, pentru că — în regimurile trecute — nimeni nu-și îndrepta gîndul spre ei. Mulți, modești și anonimi, ei simbolizau marile mase muncitoare, ale căror produse desfătau păturiile sociale de sus, fără ca aportul lor să se bucure de recunoaștere și apreciere. Descătușînd toate energiile creatoare ale poporului, regimul nostru democrat-popular a înțeles să pună în lumină și această ramură a artei teatrale, pentru ca truda ei să fie încoronată — dincolo de bucuria de a fi dat rezultat bun — prin răsplată. Astăzi, foarte mulți din acești „făuritori neștiuți” ai spectacolelor de teatru poartă cu mîndrie Ordinul Muncii, Medalia Muncii și alte distincții sau premii.

Astăzi, cînd cortina cade după ultima replică, aplauzele spectatorilor se îndreaptă, deopotrivă, spre actori, regizor, scenograf și costumier, ca și spre marele colectiv de muncitori ai scenei.

Acum, cînd totul strălucește în luminile sărbătorești ale celei de-a 15-a aniversări a Eliberării, toți acești făuritori neștiuți ai spectacolului pot fi mîndri de succesele artei noastre teatrale: și ei au colaborat!...

SPECTATORI NOȘTRI

„Teatrul național? — se întreba cu durere marele nostru dramaturg Ion Luca Caragiale. Dar un teatru a cărui conducere să atirne de interpelarea fantezistă a unui deputat, de nazarile sau nevoile politice ale unui ministru, de tirania birocratică a unui detașament administrativ, de toanele unui senator... Un teatru al cărui buget să-l dezbată cițiva partizani... un teatru al cărui repertoriu, distribuție de roluri, punere în scenă, să le hotărască fluctuațiunile electorale din trei în trei ani... Așa teatru, firește, trebuie să fie al domnilor care pun mina pe el din trei în trei ani — nu poate fi și al artei și al publicului. Și publicului bucureștean îi trebuiește astăzi și lui un teatru rominesc — și poate că-i trebuiește poate mai multe“.

Nici mai târziu nu s-a înregistrat vreo schimbare substanțială. Săgeți usturătoare, pornite dintr-o legitimă minie împotriva negustorilor de teatru, au zvirlit, și Camil Petrescu, și Mihail Sebastian, și G. M. Zamfirescu. Cine să aibă acces spre lumea unui asemenea teatru care cultiva experiența gratuită, aventura de alcov sau filozofardă, sau teribilismul? Bineînțeles că nu marea masă de oameni ai muncii, ținută în obscuritate și istovită de grijile existenței cotidiene. Un teatru care nu răspundea nevoilor spirituale ale celor mulți era firesc să aibă „punțile tăiate“. Vreme îndelungată, marele public și-a cerut teatrul de care ducea lipsă.

Alta e astăzi societatea noastră, altul e teatrul. A trebuit mai întâi ca revoluția socialistă, înfăptuită de clasa muncitoare sub conducerea partidului ei, să curme din rădăcini criteriul negustoresc, să aducă pe scenă mesajul umanitar al adevăratei arte, pentru ca între teatru și public să se stabilească punți durabile.

Vin oamenii muncii la teatru. Nu o sută, nu o mie, MILIOANE. Cîți dintre ei nu erau pînă mai ieri analfabeți?! Foarte mulți. Cîți dintre ei intrau înainte de acești 15 ani într-o sală de teatru? Foarte puțini.

Am cunoscut acum cîva timp un muncitor pus în fruntea uneia din secțiile mai de seamă dintr-o mare uzină metalurgică. Am vorbit despre viața sa amară din trecut, despre schimbările fundamentale survenite în existența sa în anii democrației populare, despre diferite probleme de tehnică și literatură. Descopeream la el, neîncetat, orizonturi largi de preocupări. Acest om, pe nume Tudor Nicolae, înzestrat cu o gândire activă, îndrăzneată, cu dragoste față de cărți, care astăzi își mărturisește cu simplitate că se simte răspunzător pentru tot ce se întîmplă în țara sa, abia după 23 August 1944 a avut posibilitatea să intre, pentru prima oară, într-o sală de teatru. Din acea seară o lume nouă parcă i s-a deschis în față. Îmi spunea, pe tonul cel mai firesc posibil, că „teatrul... e o piine caldă din care ai minca neconținut“.

Teatrul rominesc are în sfîrșit, în zilele noastre, punți durabile spre public.

Am avut prilejul să asist la inaugurarea teatrului din „cetatea de foc“ a patriei noastre. Într-un raport special, păstrat în arhiva Combinatului metalurgic, reșienii erau denumiți „vagabonzi“ și „oameni de nimic, în cea mai mare parte cerșetori“. Unde a fost — stupidă Mafaldă — autorul acestor disprețuitoare cuvinte, să vadă entuziasmul muncitorilor reșienii — spectatori la întîia premieră a teatrului lor dintîi?! Drumul spre teatru a intrat astăzi în obișnuința vieții cotidiene a oțelarilor, frezorilor, strungarilor, a tuturor muncitorilor reșienii.

În orice colț al țării te-ar purta drumurile, întîlnești aceleași săli pline cu oameni ai muncii, sensibili la tot ce se întîmplă sub lumina vie a reflectoarelor. Teatrul nu mai înseamnă doar București. Rețeaua teatrală a Romîniei s-a extins considerabil. Numărul reprezentațiilor a crescut de la 2.828 în anul 1938, la 11.215 în 1958, iar cel al spectatorilor de la 1.430.120 la 4.309.178 în anul 1958.

În fiecare an, aproape 4.500.000 de oameni ai muncii de la orașe și sate sînt oaspeți ai teatrelor din țară, fără să mai pomenim de uriașul număr al spectatorilor prezenți la întrecerile artistice ale celor aproape 15.000 de formații artistice de amatori.

Am socotit că pot fi grăitoare cîteva declarații ale unor spectatori din zilele noastre, care atestă fără tăgadă gustul și exigența artistică ale unui public entuziast ce umple, seară de seară, pînă la refuz, sălile teatrelor noastre.

T. M.

Sînt lucruri pe care nu le voi uita niciodată. Aveam prin anul 1935 un șef căruia îi era scîrbă să vorbească măcar cu noi, muncitorii. Cînd ceream cîte ceva,

ne-o tăia scurt: „Capul jos, ciine, și gura mai mică“. Astăzi vin însă la mine tovarășii de la sindicat și mă întreabă cu respect: „Avem o lojă la Național, tovarășe Tudor. N-o vrei?“ Iau loja. De ce să n-o vreau? Mă duc la teatru și ochii mei se încintă de tot ce văd pe scenă. Teatrul e pentru mine ca o hrană: o piine caldă, din care ai mânca necontenit, fără a te sătura vreodată. N-aveam timp în trecut pentru teatru. Acu' am. Nimeni nu mă întreba înainte vreme dacă vreau să merg la teatru. Acu' mă întreabă. Nu puteam să cumpăr în trecut bilete la teatru. Acu' pot. Așadar, multe s-au schimbat în țara noastră. Ș-apoi, cum să nu fii mîndru cînd vezi pe scenă oameni simpli ca mine, ca toți tovarășii mei din secție. Ei vorbesc limba noastră și luptă pentru ceea ce luptăm și noi. Sînt de-ai noștri. Cînd sînt șefi, tot ca noi se poartă, pentru că vin dintre noi. Cercez e ziarist, dar mai întîi e comunist. El spune: capul sus, tovarășe, și nu uita că ești om și ai o datorie.

Așa trebuie să fie teatrul: să-ți fie imbold cînd ai rămas în urmă, să te trezească cînd dai semne de moleșală, să te îndemne mereu înainte.

Tudor Nicolae
maistru, secția scularie, Uzinele „Timpuri Noi“

Gustul pentru teatru l-am simțit tîrziu. Sincer să spun, nu prea mă îndemna inima în trecut să merg la spectacole. Astăzi, însă, nu mă simt bine dacă trece o săptămînă, două, fără să văd un spectacol. Mi-aduc aminte cum am intrat prima oară într-o sală de teatru. Parcă trăiam o poveste frumoasă. Am deschis ochii spre scenă. Mi s-a spus că se joacă o piesă despre noi, oțelarii. *Cetatea de foc*, îi zicea. Mă gîndeam: ia să văd ce știe să zică tovarășul scriitor despre noi? Pe măsură ce trecea timpul, eram tot mai încordată. Trăiam alături de eroii de pe scenă. Ba zău, uneori mi se părea că eroii coboriseră în sală. Au trecut de atunci ani. Lung e șirul pieselor văzute în acest răstimp, dar și acum mi-aduc aminte de Petru Arjoca. Cred că nu-l voi uita multă vreme. Mi s-a strîns inima cînd am înțeles că, urcîndu-se la furnal, Petru Arjoca își va pierde fiul cel mai drag. Mă întrebam: ce va face el? Oare va șovăi? Va da înapoi? Petru Arjoca e un fiu al clasei muncitoare, și clasa muncitoare nu dă înapoi niciodată. Eram alături de el. Vorbele sale îmi încălzeau inima.

Un om înaintat, luat parcă din viață, este și Spiridon Biserică. Pare blind ca un miel. Dar cită energie dovedește atunci cînd e chemat să-și spună cuvîntul. Eu fac parte de mult timp din cabinetul tehnic al uzinelor „Mao Tze-dun“ și cunosc întrucîtva problemele. De aceea, pot spune că tovarășul scriitor Aurel Baranga ne cunoaște viața. Și încă bine.

Mă bucur ori de cîte ori văd asemenea piese. Și aș vrea să văd cît mai multe. După aceste spectacole, simți că ai vrea să trăiești mai mult, mai bine, mai frumos. Eu cred că acesta e rostul teatrului.

Constantin Bărbulescu
turnător de oțel, Uzinele „Mao Tze-dun“

Cu ani în urmă, am văzut prima piesă care înfățișa momente din luptele eroice pentru apărarea Țării Sovietice. Atunci am înțeles pe deplin ceea ce a silit pe cel mai puternic dușman din întreaga istorie a războaielor — fascismul — să capituleze: forța poporului sovietic, care apără cauza dreaptă, eroicul chip moral al ostașilor sovietici și tehnica cea mai avansată.

Pe scenă, replicile se întretaiau necontenit, și în sufletul nostru, al spectatorilor, creștea nestăvilită dragostea pentru acești oameni minunați care, cu prețul unor suferințe și jertfe de nedescris, ne-au ajutat să ne eliberăm țara de jugul fascist, zdrobindu-i pe hitleriști în propriul lor birlog. A doua zi, în unitatea noastră a avut loc ora de educație politică. Firesc, discuțiile s-au oprit la personajele pe care le-am văzut prinzînd viață în lumina reflectoarelor. Am ascultat atunci vorbe rostite cu înțelepciune de tineri soldați care abia în cadrul armatei noastre populare se familiarizaseră cu alfabetul. Foarte mulți dintre ei erau fii de țărani. Nu văzuseră un spectacol niciodată. Am simțit atunci cită sensibilitate la tot ce e frumos și adevărat naște teatrul în oameni. Spunea unul dintre ei: au vrut să prade, să omoare, să cotopească o țară pașnică, să se facă stăpîni pe această țară

în care nu mai există stăpîni și stăpîniți. Au fost zdrobiți. Așa se va întîmpla cu toți acei care vor încerca să ne atace, să stînjenească construcția noastră pașnică.

Piese ca *Sfirșitul escadrei* sau *Tragedia optimistă*, jucate de Teatrul Muncitoresc C.F.R. și Teatrul Național „I. L. Caragiale”, ne fac să urim de moarte pe dușmani, ne oțlesc hotărîrea de a lupta cu abnegație și devotament pentru apărarea patriei. Alte piese, ca *Ultimul mesaj* de Laurențiu Fulga, aduc în fața spectatorilor, pagini de neuitat din eroica frăție de arme romîno-sovietică. Asemenea opere transformă teatrul într-o bună școală de educație patriotică.

Cpt. Ioan Motoianu

Sînt student de puțin timp. Anul trecut mai lucram ca lăcătuș la Uzinele „7 Noiembrie”. Mi-aduc aminte că luna, în schimbul de dimineață, se auzea prețutindeni aceeași întrebare: ce ne-aduce astăzi? Cu alte cuvinte, aceasta însemna: la ce spectacole din săptămîna în curs ne va aduce bilete responsabilul cultural. În facultate, am regăsit același interes pasionat pentru teatru, pentru artă. Studenții văd multe spectacole și le judecă cu exigență. Teatrul nu e o preocupare doar duminicală pentru noi. Participînd la o serie de spectacole, m-am bucurat să constat cît de bogat e frontul teatrului romînesc. Avem dramaturgi talentați și originali. Davidoglu și Baranga, Lovinescu și Lucia Demetrius, Mircea Ștefănescu, Mirodan, Paul Everac, fiecare — în felul propriu artei sale — aduce pe scenă probleme interesante, noi. Ne place să descifrăm semnificații etice actuale. Dacă interesul studenților pentru teatru sporește necontenit, aceasta se datorește în primul rînd faptului că paginile literaturii dramatice ne ajută să devenim constructori și cetățeni devotați patriei noastre.

Eduard Solomon

anul I, Facultatea de științe juridice

Lucrez de mult ca activistă culturală. Am putut cunoaște fel de fel de oameni. Unii te caută și te trag la răspundere: „de ce ai adus, tovarășă, numai zece bilete la *Tosca*?”, alții nu prea se grăbesc să meargă la teatru. E necesar să mergem în întîmpinarea acestora din urmă, să le aflăm gusturile și, încet-încet, să trezim în ei interesul pentru teatru. Aș putea da exemple de muncitoare, multe venite de la țară, pe care anevoie le-am făcut să intre într-o sală de teatru. A doua sau a treia oară, însă, veneau ele să mă caute, cerîndu-mi bilete pentru felurite spectacole. Iată de ce socot că recomandînd spectacole și difuzînd bilete la teatru nu fac o treabă administrativă, birocratică. Dimpotrivă. A dezvolta dragostea pentru teatru înseamnă, cred eu, să contribui la educația comunistă a oamenilor muncii. La noi în fabrică, interesul pentru teatru crește neîncetat. Cu tot numărul sporit de bilete pe care îl avem contractat în această stagiune, cererile ne depășesc întotdeauna. Rezultatele imediate ale influenței educative a teatrului poate că nu se observă pe loc. Dar sînt sigură că atunci cînd o țesătoare se poartă, vorbește sau se îmbracă mai frumos, înseamnă că a trecut și prin sălile teatrelor, că vorbele rostite pe scenă au avut ecou în sufletul ei.

Profira Coordoneanu

controloare tehnică, Fabrica de mătase
„Flamura Roșie”

Am ajuns la o vîrstă cînd pot face anumite comparații. Cu multă greutate reușeam în trecut să văd cîte un spectacol. Cu tot efortul unor mari actori și pricepuți regizori, puține piese reușeau să rămînă pe scenă după premieră și să se joace cu sala plină. Preocupări minore, pornografie, întîmplări stranii — iată ce întelegeam în teatru. Paginam uneori, într-un colț din interiorul unui ziar, cîte o știre despre o dramă adevărată, care se juca cu actori, dar nu pe scenă. Se sinucidea cîte un artist din lipsuri materiale. S-a lăsat cortina pentru totdeauna peste lumea aceea. Prefacerile revoluționare de după 23 August s-au făcut simțite din plin și în teatrul romînesc. Merg cu drag astăzi la un spectacol. Știu că toți laolaltă — dramaturgi, regizori, actori și toți cei ce nu se văd pe scenă — au muncit luni în șir în cîntea sutelor de spectatori-oameni ai muncii, veniți să se desfete și să învețe

lucruri noi. Am văzut mari actori jucând și în trecut. Dar parcă abia astăzi, în anii democrației populare, forța talentului lor s-a afirmat pe deplin. I-aș aminti în primul rând pe Lucia Sturdza Bulandra, pe Storin, Manolescu, Calboreanu, pe George Vraca și alții. L-am văzut nu de mult pe Vasiliu-Birlic în rolul lui Toma Căbulea din piesa *În Valea Cucului*. E un rol mare pentru un actor mare. Persoane ca Toma Căbulea rămân în amintirea noastră multă vreme. Asemenea roluri sînt pe placul nostru, al muncitorilor. Și parcă mergi cu mai multă plăcere la teatru știind că vei afla pe scenă piese actuale, cu un conținut revoluționar, socialist, că vei retrăi momente din propria-ți viață, sau a tovarășilor tăi de muncă și luptă.

Teodor Ștefan

muncitor zetar la Combinatul Poligrafic
Casa Scînteii „I. V. Stalin“

Deși locuiesc de zeci de ani la jumătate de oră de București, prea puține binefaceri am avut din astă pricină. Băteam uneori drumurile Bucureștiului pentru felurite procese, sau ca să vindem cîte ceva din bucatele agonisite cu sudoare. Boierul, foamea, sărăcia, bolile ne omorau cu zile. Cale de jumătate de oră de capitala lui Vodă, și nimeni nu se gîdea să ne scape de nevoi. De la 23 August 1944, s-au schimbat vremurile în țara romînească. La sate sînt cămine culturale, case de nașteri, spitale. Ne clădim o viață nouă. Iacă, acum cîțva timp au venit mașini de la București și ne-am dus la teatru. Pe scenă se juca o piesă din viața noastră, a țăranilor. Ne-a plăcut mult piesa *În Valea Cucului*. Bune lucruri ne-a învățat. Artiștii știau că în sală sînt o mulțime de țărani. După spectacol am fost pe scenă. Artiștii ne-au strîns mîinile, iar noi le-am strîns pe ale lor. Ne leagă de acu' o strînsă prietenie.

Dumitru Gospodin

țaran întovărășit din comuna Jilava

Am citit nu de mult că „Tăndărică“, teatrul nostru, al copiilor, a prezentat 4.000 de spectacole. 1.250.000 de spectatori le-au văzut în cei zece ani de cînd a fost înființat. Eu sînt unul dintre aceștia. „Tăndărică“ are vîrsta mea. Eu mă duc adesea să-l văd. Îl iubesc de la vîrsta de 6 ani. Multe piese jucate de păpuși sau marionete m-au învățat lucruri frumoase. Povestea lui *Harap-Alb*, *Mălina și cei trei ursuleți*, *Tăndărică în țara zăpezilor*, *Povestea porcului*, *Frații Liu*, *Căluțul cocoșat*, *Ursuleții veseli*, *Galoșul fermecat* și atîtea altele m-au făcut să iubesc acest teatru, păpușile și marionetele lui. Nu de mult am primit cadou un teatru mic de marionete. Din cîte am văzut la teatrul cel mare, am început să-mi fac singur decoruri și păpuși. Și pentru că mă pasionează istoria evului mediu, le îmbrac în costume medievale. Cîteodată încerc și subiecte din zilele noastre, și atunci păpușile mele sînt mai vesele. La un concurs de desene după piesele la care am fost, i-am văzut pe părinții păpușilor de la Teatrul „Tăndărică“. Ei sînt oameni buni și i-am îndrăgit mult. Mi-ar plăcea să mă ocup mereu cu teatrul de păpuși. Oricît de mică ar fi păpușa sau marioneta, ne învață ce e rău și ce e bine, ne povestește întîmplări interesante, ne sfătuiește să nu mințim, să fim harnici și să avem o purtare frumoasă, să fim buni pionieri. De aceea, voi fi întotdeauna recunoscător lui „Tăndărică“.

Cristian Bărcăcilă, pionier

Școala medie nr. 7 „Ion Luca Caragiale“



O INDUSTRIE NOUĂ: MECANISME ȘI APARATE ÎN SLUJBA SPECTACOLULUI

La pagina 23 a monografiei sale închinată vieții marelui Aristide Demetriad, vorbind despre condițiile în care erau nevoiți să trăiască și să joace actorii de odinioară, regretatul regizor Victor Bumbescu arată, printre altele: „E destul să spunem că angajații Teatrului Național nu erau plătiți decât pe cele șase-șapte luni ale stagiunii, apoi, timp de aproape jumătate de an erau lăsați la voia întâmplării, ca niște pribegi fără sprijin și fără adăpost. Singurul lor mijloc de trai erau turneele. Rătăceau prin țară, din oraș în oraș, amestecați într-o trupă de strînsură, cu un repertoriu improvizat, și jucau pe o scenă cu scînduri putrede, în decoruri de bilci, cărîndu-și cufărul cu costume de la un hotel cu ploșnițe la altul, sacrificînd din capul locului orice năzuință de artă și riscînd adesea să-și lase recuzita zălog, neputînd acoperi nici măcar cheltuiala drumului”.

Despuiată de falsul ei romantism, „căruța cu paie” lasă să se vadă atît mizeria în care se zbăteau acești „șătrari” ai artei care erau actorii de altădată, cît și lipsa de teatre și dezinteresul oficialității din acea vreme față de arta dramatică națională. Disprețuind teatrul, clasele stăpînitoare din trecut nu înțelegeau să dea valoare educativă teatrului, neglijînd total rolul important pe care această instituție l-ar fi putut juca într-o eventuală acțiune de culturalizare a maselor, care — de altfel — nici ea nu interesa pe nimeni din exponenții acestor clase.

În asemenea condiții, nu-i de mirare că cu o și mai slabă atenție, cu un și mai slab interes se rezolvau problemele materiale ale scenei. Izgonită de la putere, burghezia a lăsat și în acest domeniu o moștenire grea. În afară de Capitală, unde se aflau cîteva teatre dotate cu mecanismele de scenă necesare (și acestea, destul de rudimentare), în restul țării nu se bucurau de această favoare decât Teatrele Naționale din Iași, Cluj și Craiova, celelalte orașe avînd sau scene neutilate sau simple simulacre de scenă, marcate — de cele mai multe ori — numai de prezența unei cortine.

Aceasta era deci situația atunci cînd, după 23 August 1944, problema spectacolului de teatru — înscrisă în sfera generală a revoluției culturale — a căpătat o nouă importanță și și-a cerut o grabnică rezolvare. Pe tot întinsul țării, nevoia de teatru devenea tot mai imperioasă: viața nouă care înflorea pretutindeni se cerea — pe de o parte — reflectată în teatru, iar — pe de altă parte — crea condiții în care teatrul devenea o necesitate pentru cei ținuți pînă la Eliberare de parte de el.

Pășind în teatru ca erou, muncitorul a cerut să fie înfățișat cît mai realist, dîndu-i-se posibilitatea să-și exprime nestîmjenit adevăratele sale preocupări, concepția sa despre viață în toate multiplele aspecte ale acesteia, idealurile sale, aspirația către progres, dragostea de pace, ura împotriva exploatării de orice fel, împotriva ațîțătorilor la război, hotărîrea de a rupe definitiv cu tot ce amintește putreziciunea trecutului. Ca spectator, același muncitor a cerut și a impus un teatru realist, atît pe plan conceptual cît și pe plan interpretativ.

Realizarea acestor îndreptățite deziderate nu era însă cu puțință — pe lîngă restructurarea ideologică și estetică a artei teatrale ca atare — fără o considerabilă sporire a numărului teatrelor, fără înzestrarea, atît a celor noi cît și a celor mai vechi, cu scene spațioase, prevăzute cu instalații mecanice și aparatură modernă.

Cînd în sală candelabrele își împuținează treptat fluxul luminos, iar cortina, dîndu-și în lături bogatele falduri ale pluşului, lasă să se vadă scena cu decorurile, rolul mut al mecanismelor și aparatelor de scenă a început încă de mult: precedînd intrarea actorilor sau ajutîndu-le jocul, ele vor trebui să funcționeze tot timpul spectacolului, neștiute, nesimțite și necunoscute decît de cei care le manevrează sau de cei pe care îi ajută.

Cînd gura scenei trebuie lărgită sau micșorată, masivii arlechini metalici, cu toate podoabele lor luminoase — proiectoare sau sputuri de urmărire —, se vor lăsa cu ușurință minuiți de cîte-un singur om, ca și cum n-ar avea două-trei sute de kilograme fiecare.

Cînd pe un cer pină aci albastru (nu-i oare „orizontul“ albastru la orice teatru?) vor trebui să se ivească nori, aparatele respective îi vor proiecta și-i vor mișca printr-o simplă apăsare de buton.

Cînd piesa va cere ca spectatorul să vadă un om alergînd — ceea ce presupune o schimbare rapidă a peisajului — nu va intra oare „panorama“ în joc și nu-l va ajuta pe actor să-și ducă sarcina la bun sfîrșit?

Arlechini, contrabare, pasarele mobile, panorame și zboruri, cortină verticală, orizontală, de tul, metalică; mantou, sufite și culise; „care de greutate, scripeți diferiți, trape și saffe-uri; practicabile și spraițuri; proiectoare, sputuri și lămpi de orizont; toate (și încă multe altele) stau pe scenă, gata să intre în funcțiune — atunci cînd nevoia o cere și cînd regizorul de culise dă comanda — acționate manual sau electric, una cîte una sau mai multe împreună, pentru ca reușita spectacolului să fie cît mai desăvîrșită, pentru ca spectatorul să plece cît mai încredințat că ceea ce a văzut reprezintă o frîntură de viață reală. Fără ele, astăzi, nu se poate concepe un spectacol, nu se poate concepe teatrul.

Departe de a fi simplă, problema utilizării acestor scene cu instalațiile mecanice trebuincioase s-a dovedit a fi — încă de la început — deosebit de spinoasă. Greutățile se refereau atît la elaborarea proiectelor cît și la execuție. Lipsa unei tradiții, caracterul empiric al vechilor instalații își descopereau limitele. S-a ivit atunci nevoia înființării unei întreprinderi de specialitate, avînd ca sarcină atît proiectarea, cît și construcția și montarea utilajelor scenice. În felul acesta a luat naștere, în 1949, „Combinatul teatral“, transformat ulterior în întreprinderea de Stat „Decorativa“.

Astăzi a proiecta instalații mecanice de scenă nu-i un lucru deosebit de greu. La început însă, cînd totul trebuia pornit de la nimic, inginerii și proiectanții „Decorativei“ au avut de trecut un examen dificil.

Ca în atîtea alte domenii de activitate, ajutorul sovietic nu a întîrziat să se facă simțit și aci: proiectarea instalațiilor mecanice de scenă ale Teatrului de Operă și Balet, făcută de specialiști sovietici, a constituit pentru tinerii noștri proiectanți, o învățătură și un îndemn. Venind tocmai în perioada de început, proiectarea sovietică a arătat soluția justă a unor probleme pe care tehnica noastră — lipsită de experiență — nu le rezolvase încă, a indicat drumuri noi, a insuflat încredere acolo unde soluțiile proiectanților noștri se vedeau verificate în soluțiile identice date de specialiștii sovietici.

Drumul de la acest început modest și pînă acum, cînd proiectarea noastră și-a găsit un stil al său propriu, făcînd față unor sarcini din ce în ce mai dificile, apare jalonat cu un număr impresionant de succese. Instalațiile mecanice ale teatrelor C.C.S., „C. Nottara“, „C. Tănase“, Tineretului, Evreiesc, toate din București, ca și cele ale teatrelor din Pitești, Botoșani, Birlad, Orașul Stalin, Galați, Constanța, Moreni, Reșița, Arad, Turda — ca să nu vorbim decît de cele mai importante — executate după planurile proiectanților noștri, sînt tot atîtea dovezi concrete ale marilor succese înregistrate, expresie a devotamentului acestor oameni de talent față de poporul lor, față de clasa muncitoare, cărora — la îndemnul partidului — s-au străduit să le asigure scene cît mai adecvate noilor sarcini pe care teatrul și le-a asumat în anii puterii populare.

Cînd a început să lucreze — acum șapte ani — la producerea și montarea instalației mecanice de scenă a Teatrului C.C.S., lăcătușul Balogh Alexandru — ca de altfel toți ceilalți membri ai echipei sale — nici nu auzise măcar de contrabare, arlechini, trape, pasarele sau care de greutate. Astăzi, cînd lucrul mîinilor sale slujește arta scenică în peste douăzeci de teatre, el este un adevărat specialist în instalații mecanice de scenă și nimeni nu se miră auzînd că — înainte de a da curs unei noi soluții — proiectantul spune: „Ar fi totuși bine să stau de vorbă și cu Sony (așa i se zice lui Balogh în intimitate), să văd ce părere are și el“.

Mai întîi au fost deci lăcătușii; acum, există o meserie nouă, specifică: *constructor-montor instalații scenă*. Căci, alături de Balogh și împreună cu el, au crescut și au învățat Victor Roșca, Nicolaie Nicolaie, Florea Preoteasa, Barbu Constantin și alții. Sînt mulți cei ce cunosc astăzi această nouă meserie: de unde pînă nu de mult nu se putea lucra decît cu o singură echipă (lipsind cadrele calificate), astăzi „Decorativa“ poate confecționa și monta în același timp două și chiar trei instalații pentru tot atîtea scene de teatru.

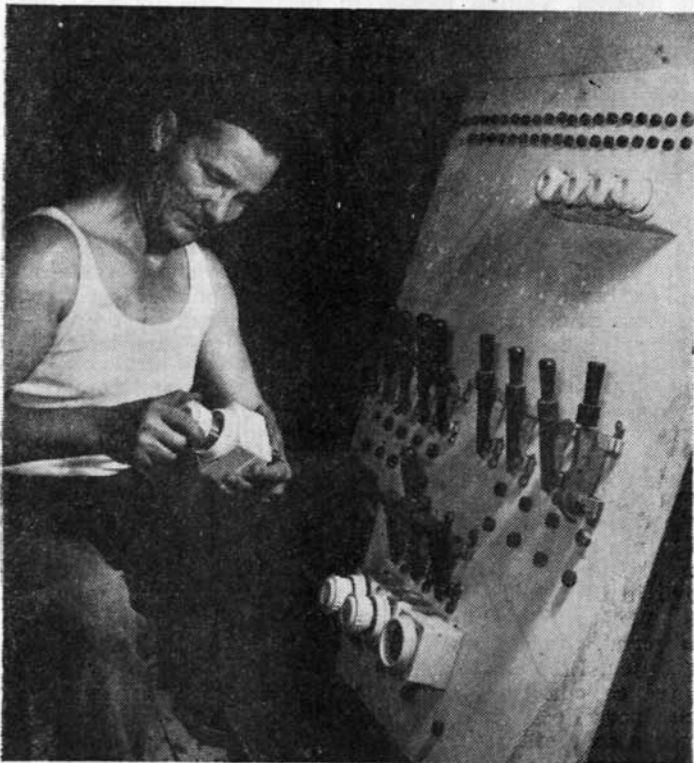
A crescut, așadar, nivelul profesional al oamenilor și a sporit numărul muncitorilor specializați în acest gen de lucrări, în schimb a scăzut timpul necesar executării unei asemenea lucrări: dacă în 1953, de pildă, o instalație mecanică de scenă de complexitate medie (30 contrabare, trei pasarele fixe, pasarelă mobilă, arlechini și cortină metalică)¹ necesita circa cinci luni, cu o echipă de 7—8 oameni, astăzi aceeași lucrare este realizată în mai puțin de trei luni, cu o echipă alcătuită din numai 5—6 muncitori.

Am săvârși o mare greșeală închipuindu-ne că, în urma acestor succese, ne aflăm, în ceea ce privește instalațiile de scenă, la capătul drumului și că laurii câștigați nu fără trudă le-ar îngădui atât proiectanților, cât și executanților să creadă că nu mai au nimic de făcut decât să repete la nesfârșit tipurile de instalații realizate pînă acum. Muncind mai departe cu aceeași rivnă ca și pînă acum, atât unii cât și ceilalți tind spre o cît mai mare perfecționare a muncii lor.

În fața proiectanților, de pildă, stă sarcina aflării unor soluții cît mai economice, de cît mai mare eficiență și de cît mai ușoară manipulare. Ei sînt preocupați să folosească întreaga experiență pe care au căpătat-o de-a lungul anilor, spre a dota scenele noastre cu noi și noi mecanisme, cu noi și noi utilaje, ușurînd munca personalului de serviciu din scene și asigurînd o cît mai perfectă desfășurare a spectacolului. Ei aspiră să treacă cît mai curînd la automatizarea celor mai multe din aceste mecanisme, în primul rînd a contrabarelor — acolo unde este cazul — și să tipizeze un cît mai mare număr din *repere*, asigurînd astfel reducerea timpului de proiectare.

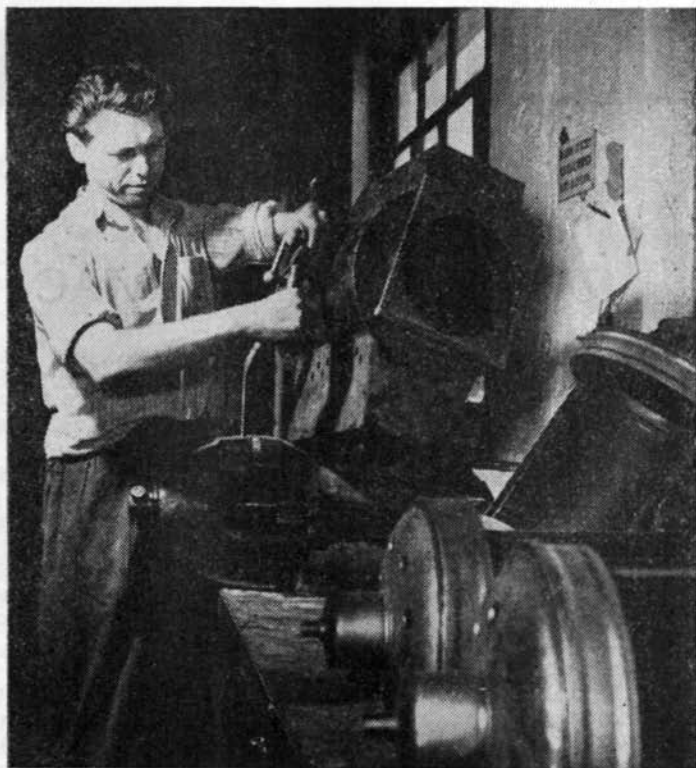
Și tot ei își asumă sarcina de a pune la îndemîna secțiilor culturale ale sfaturilor populare, proiecte-tip de instalații mecanice complete, pentru scenele cluburilor muncitorești sau căminelor culturale.

¹ Pentru lămurirea unor termeni, vezi *Dicționarul teatral*, apărut în revista „Teatrul”, nr. 1 și 3, 1957.



Alexandru Stoenescu, maestru electrician, lucrează la tabloul electric pentru Teatrul de vară „23 August”

Alexandru Balogh lăcătuș a-
samblează fierăria la proec-
toare, pentru noul teatru din
Orașul Stalin



În fața proiectanților noștri stă și rezolvarea problemei aparaturii de scenă. Actualele aparate de proiecție luminoasă (proiectoare, sputuri, lămpi de orizont, rivalte, stative și clopote), produse de I. S. „Decorativa” pentru uzul teatrelor, nu dau întotdeauna rezultatele așteptate de beneficiari.

Proiectanții de specialitate de pe lângă I. S. „Decorativa” consideră rezolvarea urgentă a acestei probleme drept o sarcină de cîste și-i acordă toată atenția cuvenită, luînd pildă de la unii muncitori frunțași din atelierele aceleiași întreprinderi care, sesizînd rolul pe care îl au aceste aparate în desfășurarea spectacolului, au căutat să le îmbunătățească, realizînd un apreciable număr de inovații. Amintim aci, în treacăt, numele lui Octavian Tilici și Constantin Tăgîrță ale căror inovații și raționalizări au contribuit mult la îmbunătățirea aparatelor fabricate de I. S. „Decorativa”.

O datorie de onoare pentru toți cei cărora le sînt destinate aceste instalații, parte integrantă din avutul socialist (ne referim la personalul tehnic al scenelor noastre), este aceea de a le îngriji cu toată dragostea și de a le întreține ca pe un bun al întregului popor, dat în folosința lor nu numai spre a le ușura munca, ci și pentru a contribui din plin la ridicarea nivelului artistic al spectacolului de teatru. Se simte în această privință nevoia publicării de către Editura Tehnică a unui „Îndrumător al mecanicului de scenă”, în care să se arate, cît de elementar, cel mai potrivit mod de folosire și întreținere a fiecărui mecanism în parte.

Asigurînd teatrului un loc de frunte în opera de culturalizare a maselor, dîndu-i tot sprijinul material și moral necesar unei cît mai bune aduceri la îndeplinire a acestei opere, partidul și guvernul au arătat că cel mai de seamă rol al teatrului este acela de a lumina conștiința și de a stimula eforturile clasei muncitoare în construirea socialismului. Conștienți că în rîndurile celor ce lucrează în teatru și pentru teatru își găsesc și ei locul, constructorii de instalații mecanice de scenă — proiectanți și executanți laolaltă — sînt hotărîți să lupte mai departe, cu forțe tot mai sporite, pentru cucerirea a noi victorii, pentru înlăturarea tuturor lipsurilor ce le-ar îngreua munca, arătîndu-și astfel devotamentul față de clasa muncitoare, față de partidul nostru, față de întregul nostru popor muncitor.

teatrul de amatori

Mihai Gavril

IZVORUL ARTEI ÎN ATAC

Dacă aş fi pictor şi aş primi sarcina să pictez istoria artei noastre contemporane, aş zugrăvi scene mari, panoramice, în care eroul contemporan — masele — îşi desfăşoară neostenit lupta împotriva lumii vechi, împotriva ideilor vechi, reacţionare.

Dar pentru că nu sînt pictor, încerc să fac acelaşi lucru cu mijloacele ce le posed.

Activitatea întregii noastre arte contemporane are rădăcini adînci, care şi-au tras seva din solul fecund al năzuinţelor populare.

Să luăm o latură a acestei activităţi : mişcarea artistică de masă.

Cele peste zece mii de brigăzi artistice de agitaţie, ce-şi desfăşoară munca în ţară, au predecesori apropiaţi în participanţii la înflăcărata mişcare a „echipelor zburătoare“, născute din entuziasmul gărzilor patriotice, al diviziilor de panduri, al sindicatelor şi din rîndul femeilor antifasciste.

Le numeam „zburătoare“ pentru că, la fel cu păsările ce trec din pom în pom, din creangă în creangă, dintr-o grădină în alta, dintr-o fereastră în alta a caselor, cutreieram întregul Bucureşti, iar duminica ne pierdeam cu ele în mulţimea satelor de pe Bărăgan, la Dunăre.

Am lucrat cu ele şi le-am iubit.

În anul 1945, ajung la 120 şi sînt împărţite pe sectoare (Albastru, Roşu, Negru, Galben), pe ministere etc.

Ce le caracteriza ? Compoziţia : fiecare număra cîte patru pînă la zece proletari, poeţi şi artişti-cetăţeni.

Activitatea ? De clasă.

Conţinutul ? Agitaţia şi propaganda de partid.

Marile pieţe, scările fostului Cerc Militar şi ale terasei Piccadily, parcurile, în-crucişările de străzi, toate locurile aglomerate, inclusiv gările (cu peron şi săli de aşteptare) : de Nord, Est, Filaret şi Dealul Spirei, toate acestea erau scenele lor.

Genurile artistice folosite : versurile, sceneta, dialogul şi cîntecul acompaniat de muzicuţă ori de frunză, de acordeon sau fluier.

Fără fose. Fără culise. Fără rampă.

Cortină : soarele.

Decor : porţile marilor uzine (după-amiază la ieşirea din lucru), zidurile clădirilor, locomotivele, arborii oraşului eliberat.

Publicul : masele.

„Proletarul“ lui Mihail Eminescu începe să-şi revendice drepturile.

„Plugul“ lui Tudor Arghezi desteleneste minţi. „Cîntecul de seceriş“ al lui Walt Whitman ridică inimi, iar „Primăvara“ lui Mihai Beniuc dezlanţuie furtuni.

Artă cuprinde şi incendiază mulţimile.

Undeva, într-o cameră a Comitetului Orăşenesc al Partidului Comunist, batem zi şi noapte la un teasc de mină revista echipelor zburătoare : „Caiet artistic“, predecesor al caietului C.G.M. şi al „Îndrumătorului cultural“.

Poeziile lui Vladimir Maiakovski şi Th. D. Neculuţă, Păun Pincio şi Traian Demetrescu, Eugen Jebeleanu, Dumitru Corbea, M. Breslaşu prind aripi din paginile caietului. Iar de pe scenele echipelor zburătoare, îndeamnă la luptă. Fragmente din *Aşa s-a călit oţelul* se citesc în gura mare.

Ascunsă după perdele trase, burghezia ridea galben.

O artă nouă, militantă pentru socialism, îşi arăta plămada. O concepţie nouă despre literatură, teatru şi artă răsturna toate prejudecăţile. Poeţii luptă pe bariadă. Orchestrele răsună pe străzi : teatru în aer liber, izvor al artei în atac !

CÎTEVA DATE ASUPRA TEATRULUI DE AMATORI

Activitatea artistică de amatori din țara noastră a cunoscut și cunoaște o dezvoltare nemaiîntlnită, fiind o parte integrantă a muncii de educație socialistă ce se desfășoară în rîndul maselor populare. Mii de artiști amatori slujesc, prin mesajul artei lor militante, nobila cauză a luptei pentru construcția socialistă a țării și pentru apărarea păcii.

Trăsătura principală a mișcării artistice de amatori este caracterul ei de masă. În cadrul instituțiilor culturale de masă își desfășoară activitatea peste 20.000 de formații artistice, care cuprind aproape 1.000.000 de artiști amatori, tineri și vîrstnici.

În aria manifestărilor artistice de amatori, teatrul se bucură de multă prețuire. Spectacolele de teatru interpretate pe scenele căminelor culturale nu mai sînt un fenomen izolat. În localități unde în trecut stăpîneau analfabetismul, neștiința și obscurantismul, astăzi au loc zeci de mii de spectacole teatrale, care răspîndesc și aduc lumina culturii și a ideilor înaintate în rîndul maselor de oameni ai muncii.

Numai în sate își desfășoară activitatea aproape 6.000 de echipe de teatru, iar în orașe alte peste 3.000.

Pentru a ne da seama de dragostea cu care oamenii muncii participă la activitatea teatrală de amatori, e suficient să amintim că la primul Festival bial de teatru de amatori „I. L. Caragiale” au luat parte în mod efectiv cca. 100.000 de artiști amatori, care au dat spectacole în peste 6.500 de sate și în 700 de localități urbane și centre muncitorești, în fața a 3.500.000 de spectatori.

Aceste cîteva cifre ilustrează cu prisosință faptul că teatrul de amatori a reușit să pătrundă pînă în cele mai îndepărtate colțuri ale țării, devenind un bun de preț în viața cultural-artistică a poporului.

În ceea ce privește nivelul artistic, putem afirma cu bucurie că avem în țară — la căminele culturale și casele raionale de cultură — colective de teatru care au realizat spectacole la un înalt nivel artistic. Printre acestea se numără echipa de teatru a Căminului cultural din Budișteni-Pitești, cele ale căminelor culturale din Bicalat-Cluj (în limba maghiară) și Orlat-Stalin, ale caselor raionale de cultură Rîmnicu-Vilcea, Miercurea-Ciuc, Sighișoara, Mediaș, iar în Capitală a Casei de Cultură „Fr. Schiller”.

Forța educativă a teatrului de amatori rezidă, întîi de toate, în repertoriul jucat, purtător al unor idei de înaltă valoare educativă și cu un caracter profund militant și agitatoric.

În acest sens, în anii regimului nostru, a fost creată o nouă dramaturgie destinată teatrului de amatori. Numeroși dramaturgi din țara noastră au creat piese într-un act: Lucia Demetrius a dat teatrului de amatori piesele *O noapte grea* și *Primăvară în noiembrie*; Horia Lovinescu, *Oaspetele din faptul serii* și *Elena*. De mare răspîndire și popularitate se bucură piesele lui Tiberiu Vornic: *Tirgul inimilor* și *Paznicul stelelor*, ale lui Mihail Davidoglu care a scris printre altele, *Noi cei fără de moarte* și *Șoimul*, precum și *Într-o seară de toamnă* a lui Ștefan Tita.

Repertoriul teatrului de amatori a fost, de asemenea, îmbogățit cu o serie de piese valoroase aparținînd unor tineri dramaturgi. A furat-o pătura de Gh. Teșulescu, *Nunta Ioanei* și *Noapte albă* de Valeriu Luca, *Valea dantelată* de Karmas Gyula, *Fanfara de Sütő András*, *Se-mprăstie norii* de C. Popa și Al. Popescu au cîștigat aprecierea unanimă a amatorilor de teatru.

Oglîndind fenomene izvorîte din prefacerile și realizările zilelor noastre, aceste piese constituie un puternic mijloc educativ în sprijinul operei de transformare socialistă a agriculturii, al formării oamenilor muncii în spiritul patriotis-mului socialist și al internaționalismului proletar, în spiritul înaltelor idei ale luptei pentru pace.

Colectivele de teatru mai puternice, și îndeosebi cele ale caselor raionale de cultură, abordează și piese de mai mare amploare (în trei acte) din literatura noastră

contemporană. La Mediaș, Lugoj, Bistrița, Caransebeș, Huși, Pașcani și în alte localități din țară se reprezintă piese ca : *Mielul turbat* de Aurel Baranga, *Oameni de azi*, *Trei generații* de Lucia Demetrius, *Citadela sfărmată* de Horia Lovinescu.

De asemenea, în patrimoniul teatrului de amatori intră din ce în ce mai mult piese din dramaturgia noastră clasică și din literatura rusă și sovietică. Astăzi nu mai este un caz izolat faptul că la un cămin cultural sau la o casă rațională de cultură se pun în scenă piese de Caragiale și Alecsandri, de Cehov, Gogol, Arbuzov, Rozov și alții. Aceasta este o dovadă grăitoare a maturității pe care a înregistrat-o teatrul de amatori și, în același timp, o confirmare din ce în ce mai puternică a cerințelor artistice mereu în creștere ale oamenilor muncii.

Pentru a veni în sprijinul îmbogățirii continue a repertoriului echipelor de teatru, Ministerul Învățământului și Culturii a instituit concursul anual de piese într-un act „V. Alecsandri”. Anul acesta, concursul a fost închinat celei de a 15-a aniversări a eliberării patriei noastre. Cele mai bune piese reflectând însemnătatea mărețului act istoric de la 23 August au fost puse la îndemina echipelor de teatru, astfel că aceste formații vor fi prezente, printr-o activitate sărbătorească, la manifestările ce vor avea loc cu acest prilej. Pe lângă acestea a fost pregătit un număr de piese tratând teme actuale din viața satelor noastre : *Fata tatii cea frumoasă* de I. Ghelu, *O să fie nuntă mare* de Lucia Demetrius, *Logodna furtunoasă* de Em. Kovacs, *Cel din urmă* de Gh. Țențulescu.

Mișcarea teatrală de amatori se bucură de sprijinul și dragostea multor instituții profesionale. Teatrele de stat din Bacău, Ploiești, Timișoara și Sibiu, teatrele Municipale, Tineretului și „C. Nottara” din Capitală sînt în fruntea acțiunii de sprijinire a formațiilor teatrale sătęști. Aceste instituții folosesc o gamă variată de mijloace de îndrumare și sprijinire a artiștilor amatori : cursuri cu regizorii și actorii amatori, înstructaje practice la căminele culturale, deplasări la sate cu piese de teatru într-un act etc. Multe teatre de stat invită la spectacolele lor instructori și interpreți ai echipelor de teatru de la sate, precum și grupuri întregi de ȃranii muncitori.

Numeroase teatre au luat în patronaj unele colective artistice sătęști, și rezultatele pe această linie sînt foarte îmbucurătoare. Succesul obținut de echipa Căminului cultural din Budișteni — distinsă cu titlul de „Laureat al Festivalului biennial de teatru „I. L. Caragiale” — se datorește în bună măsură și îndrumărilor date acestui colectiv artistic de către actorii Teatrului de Stat din Pitești.

Deosebit de interesantă este, pe această linie, activitatea Teatrului de Stat din Bacău, care a organizat „Studioul artistului amator”, cu ajutorul căruia teatrul aduce o contribuție însemnată la ridicarea nivelului artistic al echipelor din regiune.

Artiști de frunte ai primelor scene profesionale își dau cu avînt obolul pentru dezvoltarea mișcării artistice de amatori. Printre aceștia trebuie menționați, în primul rînd, artiștii poporului Costache Antoniu, George Vraca, Remus Comăneanu ; artiștii emeriți Eugenia Zaharia, Sandina Stan, Nicolae Sireteanu etc. Trebuie de asemenea relevat faptul că o seamă de artiști profesioniști au contribuit și prin scris la îndrumarea echipelor de amatori. George Vraca, G. Dem. Loghin, Nicolae Massim au scris materiale cu privire la problemele de regie, interpretare, tehnica vorbirii, despre grimă și scenografie.

În dezvoltarea mișcării teatrale de amatori, un rol însemnat revine Casei Centrale a Creației Populare și caselor regionale ale creației populare. Sarcina principală a acestor instituții este îndrumarea echipelor de teatru în justa alegere a repertoriului și a ridicării măiestriei lor artistice.

În etapa actuală, una din condițiile esențiale ale ridicării nivelului teatrului de amatori este pregătirea instructorilor. Pe această linie, trebuie consemnată grija de care au dat dovadă multe organe de partid și de stat, datorită căreia numai în primăvara acestui an, s-au organizat cursuri de instruire pentru 2.000 de regizori amatori. Pe de altă parte, deosebit de importante în privința instruirii sînt secțiile externe ale școlilor populare de artă, care cuprind în momentul de față 900 de regizori amatori de la sate. Buna desfășurare a acestor cursuri, cît și a secțiilor externe ale școlilor populare de artă, depinde în mare măsură și de sprijinul dat de artiștii profesioniști acestor însemnate forme de instruire a animatorilor activității teatrale de amatori.

În țara noastră, prin grija partidului și guvernului, arta a devenit un bun al întregului popor. Ea se dezvoltă și înflorește pe zi ce trece. La această înflorire își dau contribuția lor modestă și artiștii amatori, care, prin activitatea lor plină de avînt, ajută și pun umărul la educația socialistă și patriotică a oamenilor muncii.



Iulian Bradu (Pavel Cismaru) și Maria Roșințescu (Mama Maria) în „Ziua cea mare” de A. Gheorghiu-Pogonești — Teatrul Poporului

Sandu Eliad

PRIMII PAȘI SPRE TEATRUL DE MASĂ

Scurtă vreme după istoricul act al eliberării patriei noastre de sub jugul fascist, Partidul Comunist Român, în luptă pentru cucerirea deplină a libertăților poporului și promovarea unei arte noi în slujba clasei muncitoare, a găsit în condițiile politice de atunci adevărată entuziastă a unui mănunchi de oameni de artă și cultură, în realizarea primilor pași spre acțiunea revoluționară în cultură.

Mișcarea artistică teatrală, care fusese aproape desființată în timpul regimului fascist din țara noastră, se cerea reînviată, reorganizată, pentru a coresponde luptei duse de partid pentru educarea culturală și cetățenească a maselor populare. În atare condiții, cele câteva teatre existente, care-și reluaseră activitatea în unele centre ale țării, nu puteau face față în structura lor de atunci, nobilei lor misiuni de pătrundere, tot mai adânc, în incinta marilor uzine și fabrici, la sate, în straturile largi ale maselor muncitoare. Pentru a traduce în fapt politica culturală a Partidului Comunist trebuia un organism artistic nou. Acest organism a fost creat sub denumirea de Teatrul Poporului. În cuvîntul de introducere la primul spectacol al Teatrului Poporului, academicianul profesor Mihail Ralea definea locul și țelul acestei instituții teatrale: „Teatrul Poporului face parte dintr-un întreg program de manifestări artistice populare, de pătrundere a educației artistice în marile mase muncitorești și țărănești... Teatrul Poporului inaugurează tipul trupelor de „șoc” dramatic, care vor cutreiera uzinele și satele de la un capăt la celălalt al țării”.

În programul aceluiași spectacol, scriitorul N. D. Cocea — pe atunci director general al teatrelor — arăta următoarele:

„În ziua cînd teatrul va deveni cu adevărat al poporului, în ziua aceea teatrul va fi floarea cea mai de preț a artelor și civilizațiilor omenesti”.

Iată împrejurările în care a luat naștere Teatrul Poporului din București și liniile directoare care-i defineau țelul.

Într-o săliță modestă, cu bănci de lemn nestrunjit, cu becuri ce difuzau cu zgîrcenie o lumină gălbuie, dar în prezența unui public care aștepta cu înfrigurare

ridicarea cortinei, s-a desfășurat primul spectacol al Teatrului Poporului: piesa *Ziua cea mare*, a scriitorului muncitor Al. Gheorghiu-Pogonești. Muncitorii din sală se regăseau în muncitorii de pe scenă, retrăiau odată cu actorii viața lor trecută, de necazuri, de lipsuri, dar și de năzuințe îndrăznețe către o societate dreaptă; retrăiau, împreună cu actorii de pe scenă, lupta pentru înfăptuirea acestor năzuințe. Piesa nu era una din cele mai realizate, jocul actorilor avea stângăcii, decorul și costumele erau improvizate, dar mesajul pe care-l purta piesa a înflăcărat pe spectatori, a făcut să crească emoția interpreților, astfel că ultima cădere a cortinei n-a fost însoțită de un ropot de aplauze, ci de o înflăcărată intonare a Internaționalei, izbucnită din piepturile celor din sală și de pe scenă. Cortina n-a mai căzut pentru a despărți pe interpreți de public. Muncitorii din sală au urcat pe scenă, actorii au coborât în sală. Miini se strîngeau țovărășeste, actorii și muncitorii făgăduindu-și să nu se mai despărță, să lupte împreună pentru izbînda artei în slujba poporului.

Mult timp după ce sala s-a golit, am rămas împreună, actori, mașiniști, director de scenă, autor, cu ochii înlăcrimați de fericire, de bucuria unui început care fixa premisele unui viitor de strălucite victorii artistice.

Făceam bilanțul muncii de pînă atunci: repetiții, cînd într-o clasă de școală, cînd într-o săliță a Sindicatului Uzinelor Comunale, cînd într-unul din birourile Ministerului Artelor, dar pretutindeni cu un elan și o dăruire, care au rămas, pentru cei mai mulți, mereu proaspete în munca noastră teatrală.

Recapitulam greutățile întîmpinate pentru a încropi costumele, decorurile, recuzita, greutăți pe care le-am învins, aducînd fiecare de acasă cîte un pantalon, o rochie, un ciocan, un clește. Greutățile erau inerente condițiilor din acel moment politic, cînd inițiativa partidului și a ministrului Artelor era privită cu dușmănie de elementele burgheze din guvern, care încă dețineau posturile-cheie ale economiei.

Acest prim spectacol și succesul obținut ne-au sporit energiile, iar puternicul ajutor primit din partea partidului a făcut ca rîndurile noastre să crească. În conducerea Teatrului Poporului au venit oameni de partid. Au venit la acest teatru scriitori și regizori ca: Aurel Ion Maican, Aurel Baranga, Marcel Breslașu, Ion Olteanu, Mihai Raicu, Franz Auerbach, iar mînunchiului de actori, pionieri ai teatrului, Iulian Bradu, George Rafael ș.a., li s-au adăugat: Neamțu-Ottonel, Gh. Leahu, Gh. Damian — astăzi artiști emeriți — Maria Sandu, Geo Maican, Ernest Maftei, Ana Barcan, Ilie Cernea și mulți alții.

S-au putut forma, astfel, trei echipe care au început să colinde micile centre, satele, întreprinderile, avînd un repertoriu popular, accesibil, cu un pronunțat caracter educativ. Îmi aduc aminte de *Răscoala din 1907* de Ion Dămian; *Slugă la doi stăpîni* de Goldoni ș.a. Cînd posibilitățile materiale și artistice ale teatrului au crescut, repertoriul s-a îmbogățit cu *Sub castanii din Praga* de C. Simonov, *Dușmanii* de M. Gorki, *Avarul* de Molière, *Alarma* de Orlin Vasiliev etc.

Exemplul Teatrului Poporului din București a dat aripi creării unor formații asemănătoare la Timișoara, la Iași, la Bacău, la Sibiu, la Petroșani, iar din forțele înmănunchiate la București s-a desprins colectivul care a pus bazele teatrului din Brăila. De fapt, o parte din teatrele de stat existente astăzi pe întinsul țării au ca nucleu formații ale Teatrului Poporului.

Acesta a fost începutul. Chiar dacă se vor găsi unii care să-i discute valoarea realizărilor artistice, nu trebuie să se uite opera de pionierat, de deștelenire a unor drumuri neumblate, de difuzare a unor idei progresiste cu caracter agitatoric și mobilizator, în sfere pe care teatrul de pînă atunci nu le cercetase niciodată.

De asemenea, trebuie să remarcăm că Teatrul Poporului a fost o școală în care s-au călît și s-au dezvoltat multe elemente fruntașe ale artei noastre de astăzi.

La popasul sărbătoririi a 15 ani de la Eliberare, începuturile de viață nouă, răsfrînte și în teatru, evocate fugar și cu modestie în rîndurile de față, constituie un bun prilej de comparație cu imensul drum străbătut de mișcarea noastră teatrală. Dezvoltarea teatrului nostru, sub oblăduirea și sub îndrumarea partidului, a cunoscut o strălucire pe care nu ar fi putut-o visa niciodată predecesorii noștri. 36 de teatre cu 60—70 de premiere de piese originale într-o stagiune, cu largă pătrundere a teatrului în cele mai depărtate comune; echipele de amatori sprijinite de teatre; turneele peste hotare, în răsărit și apus, soldate cu adevărate triumfuri; contingentele de milioane de noi spectatori — iată un bilanț fugitiv, dar grăitor, al înfloririi teatrului nostru.

Munca noastră a fost rodnică, și putem pași înainte plini de încredere în viitor.

PROIECT DE HARTĂ TEATRALĂ A ȚĂRII

În activitatea publicistică de fiecare zi, prinși în analiza minuțioasă a unui spectacol ori în sinteza critică a unei stagiuni, nu avem răgazul să zugrăvim tabloul general al mișcării teatrale în momentul actual. De multe ori, ne stăvilește într-o asemenea pornire și gândul că e vorba, în genere, de „lucruri știute“. Dar cînd le aduni laolaltă și le privești în perspectiva a ce a fost, întregul ansamblu de lucruri știute apare într-o strălucire nouă, parcă neștiută, trezind elanuri noi. Și-apoi, mișcarea teatrală contemporană din țara noastră a devenit atît de vastă, încît se cuvine să întocmim, la un asemenea ceas festiv, măcar un proiect de *hartă teatrală* a țării, care să dea cît de cît imaginea a ceea ce a însemnat și înseamnă regimul democrat-popular pentru acest sector de cultură.

REGIMUL DEMOCRAT-POPULAR, CTITOR DE VIAȚĂ TEATRALĂ

Alături de stegulețele care marchează pe harta țării unități industriale, regiuni colectivizate, șantiere uriașe, orașe socialiste, să așezăm și stegulețele teatrelor. Căci din ele, multe sînt noi. În vara lui 1944, se aflau în țară : la București, un teatru de stat, unul al primăriei și mai multe „ciuperci“, înjghebări particulare (socotind și teatrele de operetă, cele de revistă, grădinile sezoniere, pivnițele amenajate ca săli și holurile unor blocuri transformate în scene). În restul țării, 3 (trei) teatre de stat.

Acum, la București : 1) Teatrul Național „I. L. Caragiale“ dispune de două săli, Comedia (care a fost renovată fundamental, mai ales în ceea ce privește scena, instalațiile, cabinele și dependințele) și Studio. 2) Teatrul Municipal are două săli : „Matei Millo“, care a fost complet restructurată, adăugindu-i-se aproape încă o dată pe atîta — clădire, scenă, cabine, magazii, ateliere, și „Filimon Sîrbu“, transformată radical dintr-o sală de cinema. 3) Teatrul Armatei are trei săli : în Bulevardul General Magheru (reconstruită), în Calea Victoriei (reconstruită) și în strada Uranus (refăcută parțial). 4) Teatrul „C. Nottara“ are două săli : în strada C. Mille (reconstruită pe de-a-ntregul) și în strada Dobrogeanu-Gherea sala „Libertatea“ (refăcută substanțial). 5) Teatrul Tineretului (sala complet renovată). 6) Teatrul Muncitoresc C.F.R. clădit în anii libertății de muncitorii ceferiști. 7) Teatrul Evreiesc de Stat (complet refăcut). 8) Teatrul de păpuși „Tîndărică“ (două săli). 9) Teatrul de Operă și Balet (construit în anii democrației populare). 10) Teatrul de Operetă (reconstruit). 11) Teatrul satiric-muzical „C. Tănase“ (două săli, dintre care una reconstruită din temelii). 12) Teatrul C.C.S. (cu sala ca și nouă). 13) Studioul experimental al Institutului de Artă Teatrală „I. L. Caragiale“, unde dau reprezentații studenții — realizare a unui vis vechi de 120 de ani.

În restul țării : 1) Teatru dramatic (ca și nou) și teatru de păpuși la Ploiești, unde a mai fost teatru permanent numai o stagiune, în 1867. 2) Teatru dramatic, teatru de estradă și teatru de păpuși la Pitești, unde a mai fost teatru permanent, timp de doi ani, prin 1847. Clădire nouă, somptuoasă, în stil clasic. 3) Teatru dramatic și teatru de păpuși la Brăila. 4) Teatru dramatic, teatru muzical de operetă și teatru de păpuși la Galați, unde nu s-a mai pomenit odinioară. 5) Teatru dramatic, teatru muzical de operetă, teatru de estradă, teatru de păpuși la Constanța, într-o clădire nouă, admirabilă. N-a mai fost niciodată teatru permanent aici. 6) Teatru dramatic la Birlad, construit într-un oraș unde poposeau numai turneele disperate. 7) Teatrul Național „Vasile Alecsandri“, din Iași, cel mai vechi teatru românesc, mistuit de incendiu spre sfîrșitul secolului trecut, din cauza proastei întrețineri. Reconstruit, apoi închis de serviciul tehnic al primăriei municipiului (1922) pentru „insalubritate“, întrucît clădirea amenința pur și simplu să se surpe. Renovat structural și în interior și în exterior, cu refacerea aurăriilor, lampioanelor, stucaturilor, picturilor etc. în 1958. Tot la Iași, operă de stat — care s-a înființat și desființat de trei ori înainte de 1944 —, teatru evreiesc și teatru de păpuși. 8) Teatru dramatic și teatru de păpuși la Bacău, unde n-a fost niciodată. 9) Secție

teatrală la Piatra Neamț; nu se cunosc în trecut nici măcar intenții, iluzii, ipoteze sau visuri utopice cu privire la construirea unui teatru aici. Secția a fost constituită de o promoție a Institutului de Artă Teatrală „I. L. Caragiale“. 10) Teatru dramatic și teatru de păpuși la Botoșani, unde au mai făcut trei-patru stagii permanente Costache Caragiale, Fanny Tardini și apoi Matei Millo. 11) Teatru dramatic maghiar la Sf. Gheorghe. 12) Teatru dramatic secuiesc și teatru de păpuși la Tg. Mureș. 13) Teatru dramatic, în clădire nouă, teatru de operetă și teatru de păpuși la Orașul Stalin. 14) Teatru dramatic român și teatru german, la Sibiu. 15) Teatru Național, teatru maghiar, operă română, operă maghiară, teatru românesc de păpuși, teatru maghiar de păpuși — la Cluj, care nicicând n-a cunoscut atâtea instituții de artă scenică. 16) Teatru Național și teatru de păpuși la Craiova. Aici, trupa a fost gonită în stradă într-o noapte de decembrie a anului 1850, din dispoziția episcopului de Vilcea. Teatrul a luat foc în repetate rânduri, din cauza proastei instalații. În 1927, după un mare incendiu, primăria a trimis actorii să joace la cinema și a dăruit clădirea ca să... alinieze strada! În 1937, guvernul burghezo-moșieresc a închis definitiv teatrul pentru „economii bugetare“. 17) Teatru dramatic român, teatru maghiar, teatru german, teatru de păpuși, teatru de operă și balet la Timișoara, unde în 1927 a fost inaugurată cu pompă de oficialitatea burghezo-moșierească o sală a „viitorului Teatru Național“, în care n-a funcționat însă niciodată o trupă locală permanentă, pînă după 1944. 18) Teatru dramatic și teatru de păpuși la Arad. 19) Teatru român și teatru maghiar — dînd și reprezentații de operetă —, precum și teatru de păpuși la Oradea. 20) Teatru dramatic la Baia Mare, unde n-a mai fost niciodată. 21) Teatru maghiar la Satu Mare, alcătuit de o promoție a Institutului maghiar de teatru „Szentgyörgy Istvan“ din Tg. Mureș. 22) Teatru dramatic la Reșița (construit de muncitori, după Eliberare), unde nici nu s-a pus vreodată problema, în trecut, să se înființeze, orașul fiind socotit „nerentabil“ pentru cei 20 de demnitari ai U.D.R.-ului. 23) Teatru dramatic la Turda (construit în anii puterii populare). Odinioară, o asemenea afirmație putea să pară o glumă. 24) Teatru de estradă la Deva, unde n-a fost niciodată, nu numai teatru, dar nici măcar o oarecare viață artistică. 25) Teatru dramatic la Petroșani, care nici nu figura ca *localitate* pe lista impresarilor de turnee particulare.

Așadar, teatre de toate genurile în *absolut toate regiunile țării* — în unele regiuni fiind mai multe laolaltă —, genuri noi de teatre stabile (teatre de păpuși și teatre de estradă), un nou regim de existență.

Cine nu-i orb, să privească harta aceasta, să compare și să judece ce au însemnat pentru teatrul românesc cei peste o sută de ani de stăpînire moșierească și burgheză, și ce înseamnă cei 15 ani sub călăuzirea muncitorilor și țăranilor conduși de comuniști. Subvenționate ca vai de lume ori nesubvenționate, măcinate de ruină, nevoi și mizerii, teatrele de stat se luptau odinioară ca să nu-și închidă porțile. Guvernele burghezo-moșierești erau grijulii ca directorii Teatrelor Naționale să fie persoane politice de încredere, chiar dacă n-aveau legătură cu arta (se numeau prin „decret regal“ — după o lege din 1926), să fie impozabile la maximum (ca „obiecte de lux“ — legea din 1928), să se mai închidă din cînd în cînd (decretul din 1937, de închidere a trei Teatre Naționale), și tot așa mai departe. Problemele vieții teatrale erau rezolvate — dacă se poate spune astfel — la grămadă, într-un directorat al artelor, care ținea uneori de Ministerul Sănătății (1929), alteori de Ministerul Ocrotirii (1930), apoi de cel al Cultelor (1931) — unde se afla laolaltă cu problemele economatelor din mănăstiri și ale administrației seminariilor teologice —, citeodată de Ministerul Educației Naționale, alteori de Ministerul Propagandei. De abia în anii libertății s-a instituit o direcție a *teatrelor*, într-o direcție generală a *artelor*, într-un departament al *culturii* în *Ministerul Învățămîntului și Culturii*. Acum s-au născut și secțiile de învățămînt și cultură în cadrul comitetelor executive ale sfaturilor populare regionale, raionale, orașenești, care se ocupă și de teatre. În bugetele autorității locale și ale forului central, sume foarte însemnate sînt prevăzute pentru ca: teatrele să poată monta orice fel de piese; actorii să nu ducă grija zilei de mîine; munca de creație să nu fie stînjinită de piedici materiale și nici de lipsa de cadre; sala și scena, exteriorul și cabinetele, magaziiile și atenansele să corespundă nivelului de civilizație materială și spirituală, socialistă, pentru care luptă partidul nostru. Problemele dezvoltării culturii socialiste, deci și ale teatrului, sînt exprimate în sarcini precise în planurile de stat, ceea ce le asigură o dată mai mult hotărîta și precisă soluționare, la nivelul tuturor celorlalte sarcini trasate de partid și de guvern.

Cine sînt cei care conduc teatrele? Activiști ridicați din rîndurile muncitorilor (Elena Deleanu la Teatrul Muncitoresc C.F.R., Constantin Ghica la Teatrul din Bacău, Andrei Dauer la Teatrul din Oradea); artiști ai poporului (Lucia Sturdza Bulandra la Teatrul Municipal); maeștri emeriți și artiști emeriți (M. Tompa la Tg. Mureș, Gh. Leahu la Timișoara, Manu Nedeianu la Craiova, C. Sincu la Teatrul Tineretului); scriitori de seamă (Zaharia Stancu la Teatrul Național „I. L. Caragiale”); în genere, actori și regizori care s-au dovedit pregătiți și pentru munca organizatorică, printre ei tineri (Gh. Harag la Satu Mare, Mircea Graur la Arad, Avram Bessoiu la Turda, Ion D. Neleanu la Orașul Stalin, s.a.) și vîrstnici (Ion Petrovici la Petroșani), oameni care slujesc cu devotament cauza culturii teatrale socialiste și conduc — esențial mai bine decît foștii numiți cu „decret regal” — pe un drum nou, cu totul nou.

Care a fost condiția schimbării fundamentale a destinului teatrului românesc, a înnoirii lui structurale, a devenirii sale ca teatru popular, de mase? Cu mulți ani în urmă, marele scriitor progresist francez Romain Rolland, care încercase diverse formule de teatru popular, exprima cu amărăciune acest adevăr: „Ne trebuie un teatru al poporului. Dar cu ce să începem? Să începem prin a avea un popor care să fie destul de liber pentru a se putea bucura în voie... Un popor stăpîn pe sine”. Așa cum e poporul nostru astăzi, ce-și făurește odată cu soarta sa cea nouă și o cultură nouă, în care teatrul nu ocupă unul din locurile cele mai puțin însemnate.

TURNÉE ÎN ȚARĂ, ÎN AFARA ȚĂRII ȘI DINAFARA ȚĂRII

Țara e împînzită de teatre și de turneele teatrelor. În centrul regiunii, teatrul ocupă locul de însemnat focar cultural. În afară de reprezentațiile date la sediu — de obicei cu altă piesă în fiecare zi a săptămîinii — colectivul face numeroase turnee în celelalte orașe ale regiunii și în sate, pe unde generații întregi de oameni au trăit fără să știe măcar că există pe lume asemenea desfătare a minții și a sufletului. În fiecare an, Teatrul din Petroșani, cel din Bacău, cel din Ploești și altele introduc pe itinerariile lor localități care n-au mai fost vizitate niciodată de vreo trupă artistică. Aceasta se întîmplă, în primul rînd, pentru că satele se dezvoltă, se creează noi centre industriale, și oamenii cer să fie vizitați de artiști; dar și pentru că teatrul înțelege din ce în ce mai bine sarcina pe care o are de a răspîndi cultura în *adîncime*, în așa fel încît pe harta turneelor, în fiecare regiune, să nu mai existe nici un fel de pete albe. E cunoscut și fenomenul invers, al spectatorilor-țărani care vin la teatru cu mașinile gospodăriilor, ori cu căruțele. Am asistat, într-o duminică dimineața la Cluj, la un spectacol extraordinar, în piața teatrului: cîteva camioane de la o gospodărie agricolă de stat aduceau țărani și muncitori la matineu. Autobuzul teatrului se pregătea să plece cu o echipă de artiști într-o comună din apropiere. Un alt autobuz, elegant, albastru, oprit în fața teatrului, avea ca pasageri muncitorii de la una din fabricile orașului, care cumpăraseră în bloc 40 de bilete la matineu. În sfîrșit, un număr de actori așteptau o mașină ce urma să-i ducă la un club muncitoresc, la un festival artistic.

Artiștii unor teatre sînt și instructori ai amatorilor, și profesori la școlile populare de artă, și susținători de programe la stațiile de radio, sau de radioficare, și îndrumători în cadrul caselor regionale de creație ori al caselor raionale de cultură. Distincțiile conferite de stat nu ocolesc regiunile. La Cluj lucrează artistul poporului Ștefan Braborescu; la Tg. Mureș, artistul poporului Kovács György; la Timișoara, artistul emerit Dem. Moruzan; la Orașul Stalin, artistul emerit Mișu Fotino; la Bacău, artistul emerit I. Niculescu-Brună; la Constanța, maestrul emerit al artei Val. Mugur ș.a.m.d.

Dar turneele teatrelor regionale și raionale nu se mărginesc numai la tînutul în care își au sediul. Deseori, itinerariile lor cuprind întreaga țară, și nu este stațiune în care un număr de teatre din regiuni să nu viziteze Capitala cu unul sau mai multe spectacole. Teatrele din Capitală, la rîndul lor, pleacă în regiuni. În cadrul unor mari întîlniri republicane, ca *Decada dramaturgiei originale* (1956), *Concursul tinerilor artiști din teatrele dramatice* (1957), *Decada teatrelor de păpuși* (1957), *Festivalul teatrelor dramatice* (1958), teatrele din toată țara își măsoară de la egal la

egal forțele, și nu o dată teatre mici și tinere din regiuni au cucerit primul loc, alături de teatre cu veche tradiție din Capitală.

Întreprindem turnee peste hotare. Timp de o sută de ani, statul n-a trimis niciodată o trupă teatrală ca să reprezinte țara în străinătate. În numai cinci ani de putere populară, au fost peste hotare : Teatrul Național „I. L. Caragiale“, în Franța, Italia, U.R.S.S. ; Teatrul Național „Vasile Alecsandri“, în U.R.S.S. ; Teatrul de Stat de Operetă din București, în U.R.S.S. ; Teatrul satiric-muzical „C. Tănase“, în U.R.S.S. ; Teatrul de Stat Constanța, în R. P. Bulgaria ; Teatrul Secuiesc de Stat din Tg. Mureș, în R. P. Ungară ; Teatrul de păpuși „Tândărică“, în Egipt, R. P. Albania, U.R.S.S., R. P. Polonă, R. Cehoslovacă, R. D. Germană ; Teatrul de păpuși din Craiova, în R. P. Bulgaria. Acum, prin succesele obținute în Țara construcției desfășurate a comunismului, în celelalte țări socialiste, ca și în cadrul festivalurilor teatrale internaționale, mișcarea noastră teatrală e cunoscută larg peste hotare, adăugînd o nouă piatră la temelia prestigiului internațional al patriei.

Totodată, sîntem vizitați de teatre străine, așa cum n-am fost niciodată, de trupe celebre, care sînt profund interesate de schimbul creator de experiență cu teatrul românesc și de confruntarea fructuoasă cu opinia publică teatrală de la noi. Am avut ca oaspeți Teatrul „Mossoviet“ și Teatrul Academic de Artă din Moscova, Teatrul Mic din Moscova, Teatrul „L'Atelier“ din Paris, „Berliner Ensemble“ din Berlinul democrat, Teatrul Muzical și de Dramă din R. S. S. Moldovenească, Teatrul de Operetă din Budapesta, și cu ocazia Festivalului internațional al teatrelor de păpuși și marionete (1958), ansambluri din douăzeci de țări ale Europei și Asiei.

Cînd i s-a propus prima oară lui Hermite Novelli să facă un turneu în România, el s-a interesat dacă oamenii „de acolo“ știu ce-i aceea tragedie și dacă au hoteluri. Astăzi nu se mai află artiști de seamă în lume care să nu știe măcar că România este țara care a dat culturii universale, printre alte valori, creația lui Ion Luca Caragiale și spectacolele teatrului ce-i poartă numele. „După părerea mea — a scris bătrînul critic francez Antoine, fiul celebrului regizor de la sfîrșitul veacului trecut — Teatrul Național din București este în momentul de față unul din cele mai bune din Europa“. Dar Naționalul bucureștean este reprezentativ pentru întreaga mișcare teatrală romînească și calificarea se referă implicit la întregul nostru teatru — după cum de altfel au afirmat-o, în repetate rînduri, oaspeții străini la noi, cît și amfitrionii din străinătate ai turneelor noastre, la ei.

PIESE, PIESE, PIESE ...

În anul 1794, Comitetul Mîntuirii Publice, la propunerea lui Robespierre, Carnot și Barère, a adresat un vibrant apel către oamenii de teatru. Se spunea aici, printre altele : „Comitetul Mîntuirii Publice cheamă poezii să celebreze principalele evenimente ale Revoluției, să compună... piese dramatice republicane... El cheamă de asemeni pe toți cetățenii care cultivă literele și artele să transmită posterității faptele cele mai remarcabile ale marilor epoci de regenerare...“ Dar răspunsul n-a fost tot atît de însuflețit ca și chemarea ; Revoluția franceză n-a avut parte de opere dramatice pe măsura incandescenței ei, decît mult mai tîrziu. Cu totul altul a fost răspunsul dat de scriitorii comuniști la îndemnul Marii Revoluții din Octombrie. În Uniunea Sovietică s-a cristalizat definitiv concepția teatrului timpului nostru, ca un teatru legat indisolubil de mase, ca o tribună de educație comunistă în slujba celor mai înalte țeluri pe care și le-a propus omenirea. „Este necesar — se sublinia într-o rezoluție a Congresului al XII-lea al P.C.U.S. — să se organizeze într-o formă practică problema folosirii teatrului în vederea propagandei sistematice, de masă, a ideilor luptei pentru comunism. În vederea acestui scop este necesar ca, atrăgînd forțele respective atît la centru cît și în provincie, să se intensifice munca de creare și alegere a unui repertoriu revoluționar corespunzător, folosind totodată, în primul rînd, momentele eroice ale luptei clasei muncitoare“. Astăzi, teatrul sovietic dispune de un repertoriu original, revoluționar, care a cunoscut consacrarea definitivă pe multe scene ale lumii și care se îmbogățește necontenit cu noi opere de seamă ale contemporaneității.

Și în țara noastră, repertoriul teatral urmează calea întregii revoluții culturale. Într-o hotărîre de partid din 1949, se spunea : „C.C. al P.M.R. cheamă pe oamenii științei, literaturii și artei să pună tot talentul și toată puterea lor de muncă pentru a asigura înflorirea culturii în țara noastră și a contribui în mod activ la construi-

rea orinduirii socialiste". Scriitorii și artiștii s-au angajat cu însoflete pe acest drum. Teatrul nostru se mîndrește în chip legitim cu repertoriul nou, creat în ultimii zece ani. Acum scriu pentru scenă atîția condeieri de toate vîrstele și se joacă atîtea piese originale cîte n-au fost niciodată. Se reprezintă într-o singură stagiune atîtea lucrări romînești cîte se reprezentau odinioară în zece. Se joacă la un singur teatru atîtea lucrări autohtone cîte se jucau odinioară într-o stagiune la toate teatrele din țară — dacă nu și mai mult.

Scriitori ca regretatul Camil Petrescu, Alexandru Kirițescu, Victor Eftimiu, Mircea Ștefănescu și alții au creat, după Eliberare, piese noi care au amplificat puternic strălucirea talentului lor. Au intrat în cîmpul dramaturgiei literați care nu abordaseră anterior genul dramatic: prozatoarea Lucia Demetrius, poezii Mihai Beniuc, Maria Banuș, romancierul și poetul Radu Boureanu — și desigur, nu numai ei. Au apărut în cîmpul teatrului scriitori noi pe care spectatorii îi prețuiesc și-i urmăresc: Aurel Baranga, Mihail Davidoglu, Horia Lovinescu, Laurențiu Fulga, Al. Mirodan, Nicolae Tăutu, Tiberiu Vornic, Sütő András, Iosif Meliuș, Ludovic Bruckstein, împreună cu mulți alții.

Nu de puține ori, numele autorilor noștri de ieri și de azi, care și-au legat munca de teme nobile, pot fi citite pe panourile de afișaj din Pekin și Paris, Roma și Santiago, Helsinki și Dresda, Budapesta și Varșovia, Odesa, Kiev, Riga, Leningrad, Moscova.

Se joacă și un *alt repertoriu străin* pe scenele noastre. Nu există autor însemnat din marele repertoriu universal care să nu fie reprezentat la noi, în spiritul respectului pentru moștenirea universală, trăsătură caracteristică a culturii noastre socialiste. Iată lista (incompletă) a autorilor străini, clasici și contemporani, jucați într-o singură stagiune (1957/58) la teatrele dramatice: Eschyl, Plaut, Shakespeare, Lope de Vega, Molière, Calderon, Racine, Goldoni, Goethe, Schiller, Lessing, Grillparzer, Moreto, Gogol, Sheridan, Beaumarchais, Ostrovski, Victor Hugo, Nușici, Gorki, Ibsen, Shaw, Tolstoi, Wilde, Cehov, Șulem Aleichem, Brody Sándor, Szigligeti, Jokai Mór, Mikszáth Kálmán, Heltay Jenő, Nestroy, Scribe, Rostand, Otto Ernst, Zapolska, Maiakovski, Vișnevski, Treniev, Bill-Belotzerovski, Brecht, Lorca, Pogodin, Lavreniev, Arbuzov, Afinoghenov, Stein, Korneiciuk, Leonov, Simonov, Rozov, Mihalkov, Go Mo Jo, Anouilh, Cassona, De Filippo, Arthur Miller, Figueiredo, Cusack, Stehlik, Dubois, Priestley, Richard Nash, Hans Lücke, Soria, Orlin Vasiliev. Pentru a înșira *toți* autorii străini jucați după Eliberare, n-ar ajunge zeci de pagini ale revistei de față.

Acesta e rezultatul celei mai cuprinzătoare și mai profunde concepții asupra repertoriului teatral — un repertoriu fără farse bulevardiere, fără elucubrării mistice sau existențialiste, înglobînd tot ceea ce a dat mai de preț, de-a lungul tuturor secolelor, literatura tuturor popoarelor, precum și tot ce are mai bun contemporaneitatea — repertoriu menit să îmbogățească sistematic și continuu cultura teatrală a maselor din țara noastră, să educe un gust elevat pentru arta teatrală.

DIN LUMEA ARTIȘTILOR

Pentru a da viață acestui repertoriu vast și variat, teatrul românesc dispune de un număr mare de artiști talentați — regizori, actori, scenografi — binecunoscuți publicului, mulți dintre ei bucurîndu-se de mare popularitate, capabili să creeze orice spectacole cu orice gen de roluri, din indiferent care repertoriu. Am avut și în trecut o pleiadă de actori minunați. Ei trăiau în condiții grele, uneori mizerabile, își încheiau adesea cariera ori existența mult înainte de vreme, nu se puteau realiza așa cum doreau. Se știe că marele întemeietor 'de școală teatrală, Costache Caragiale, a murit lăsînd moștenire o cămașă. Ștefan Iulian s-a stins tuberculos, în împrejurări tragice. Pentru a putea fi îngropat Ștefan Vellescu, s-a deschis o listă publică de subscripție. N. Ciucurette a sîrșit cu mîntea zdruncinată, C. Demetriade s-a sinucis. În ultima săptămînă de viață, Pascaly — după cum îl descrie o colegă — era „slab, galben, schelet și n-avea franc, dar mi-te să-și plătească datoriile". Această colegă s-a sîrșit ea însăși în mizerie, uitată. Se numea Aristizza Romanescu. Pentru angajarea la un teatru particular, actorului i se puneau, printre altele, următoarele condiții: „...în vacanță salariul nu se plătește; pentru cazuri de boală se achită înainte doar leafa pe 15 zile; îmbrăcămîntea și-o procură actorul

singur..." Dintr-un raport oficial reiese că într-un an (1937), sindicatul artiștilor înregistrează, numai în București, cererile de lucru a 457 de actori șomeri.

Se poate oare compara felul de viață al actorilor de odinioară, cu al acelora de azi ? Statul le-a conferit celor mai merituoși artiști titluri și distincții ; poporul le-a acordat multora încrederea, alegându-i deputați. Răspłata materială a muncii, premiile, concediile plătite, casele de odihnă și multe alte înlesniri îl despovărează pe artist de grija zilei de mîine, îl fac să se consacre integral muncii de creație, nu numai pe scenă, dar și la radio, la televiziune, în film. Actori și regizori tineri sînt încurajați, premiați. În școala de artă, studenții învață fără să aibă în față spectrul șomajului, în teatru se realizează fără spaima lipsei de lucru. Generațiile diferite conlucrează armonios la făurirea unor spectacole care să desfete și să instruiască publicul nou.

Atîtea talente remarcabile, atîtea spectacole interesante, atîția spectatori, teatrul nostru n-a avut nicicînd. Avea dreptate artistul poporului Ion Finteșteanu, cînd scria acum un an într-un articol : „Mișcarea noastră teatrală a căpătat o *densitate* necunoscută pînă acum“.

SCURTĂ ÎNCHEIERE PROVIZORIE

Pentru a completa o viziune globală asupra teatrului dramatic în România socialistă, ar mai trebui să pomenim de felul nou în care se duce munca colectivă în teatre și cum se aleg, în chip democratic, consiliile artistice, dintre cei mai buni oameni ai teatrului ; apoi, de componența noului public și de dragostea muncitorilor, țăranilor, ostașilor, copiilor, pentru teatru ; de atenția ce se dă în presă mișcării teatrale ; de paginile întregi ce i se consacră în reviste și în publicația de față, exclusiv teatrală — un lunar teoretic, cum n-a mai apărut niciodată la noi în trecut ; de criticii și istoricii de teatru pe care i-a ridicat regimul nostru ; de asemenea, de consfăturile anuale ale oamenilor de teatru și de întemeierea unei Asociații profesionale (A.T.M.) și a unei Case a artiștilor.

Și de foarte multe alte lucruri.

Se va găsi poate cîndva, cineva, să scrie o *geografie teatrală a acestor ani*, completă, din care desigur nu vor lipsi detaliile semnificative și toate acele date mai particulare ce configurează harta teatrală a țării, inclusiv mișcarea teatrală amatoare, cu zeci de mii de interpreți de toate vîrstele, de la orașe și de la sate, din ateliere, birouri, cazărmi, școli. Iar cine va scrie *istoria teatrului* acestor ani, va avea un material extrem de bogat și variat, pe care, oricum îl va privi, îl va afla orînduit după viața socialistă a țării și realizat în viața nouă a patriei, așa cum s-au realizat toate cîte ne bucură inima azi prin grija scumpului nostru partid.

V. S.





Sonia Cluceru, portret executat de Alex. Cluceru



Actorul N. Bălățeanu în rolul titular din „Don Juan” de Molière. Portret executat de M. H. Maxy.

Amelia Pavel

TEATRUL ÎN ARTA PLASTICĂ DUPĂ 23 AUGUST 1944

Arta teatrală a avut întotdeauna interferențe numeroase cu celelalte arte; muzica, poezia, dansul i-au oferit în ajutor mijloacele și, la rîndul lor, acestea s-au inspirat din solemnele, liricele sau haziile înfățișări ale scenei.

Nu mai puțin, asemenea inspirații artistice determinate de teatru s-au manifestat și în domeniul artei plastice. Fizionomiile de actori, cu multiplele lor resurse expresive, cu posibilitatea lor de a solicita fantezia, au ispitit adeseori portretiști iluștri; culisele spectacolului, viața „de fiecare zi” a scenei, pe pictorii și desenatorii de gen. Pe alții i-a interesat scena văzută din punctul de vedere al publicului, al reacției spectatorului în fața imaginii teatrale; pe alții — în sfîrșit — i-a inspirat textul literaturii dramatice, aceasta oferind prilejul unor ilustrații „characterologice” — de tipuri — sau al unor sugestive evocări de atmosferă.

În plastica universală, un Toulouse-Lautrec, un Degas, un Serov — în tonalități efectiv diferite — au folosit tema teatrală. Și în trecutul plasticii noastre, înținem opere care elogiază arta teatrală; nu e oare avîntatul portret al lui Mihail Pascaly, sculptat de Ion Georgescu, un omagiu de caldă inspirație adus artei actoricești? Și nu străbate un ecou liric al universului teatral în imaginile, pline de poezie, ale personajelor costumate, așa cum le-a văzut Ion Andreescu?

Acest fel de opere n-au fost însă, din păcate, prea multe. Lucrul nu este greu de înțeles dacă ne gîndim la condiția socială a actorului în lumea burgheză: în aparență răsfațat de public, el era de fapt ținut la o respectabilă distanță, la periferia societății.

Într-o lumină nouă și cu înțelesuri total diferite apare lumea teatrului în arta plastică a realismului socialist. De astă dată, artistul plastic nu mai are de explorat o lume izolată, plină de contradicții și, într-un fel, adversă realității cotidiene. Dimpotrivă; în plin acord cu sine însuși și cu lumea înconjurătoare, pictorul sau desenatorul de astăzi descoperă în acest sector al vieții sociale, care este teatrul, un ecou familiar al propriilor sale gânduri și aspirații. În contact cu acest mediu, el își clarifică sieși noile sensuri ale vieții artistice și află prilej de a reflecta asupra rosturilor muncii de creație în vastul tumult constructiv al eforturilor omenesti. Teatrul ca formă de activitate umană, ca factor de cunoaștere și transformare a societății, iată ceea ce caută artistul contemporan să exprime, sub diverse aspecte, în operele cu această temă.

O privire retrospectivă, aruncată asupra legăturilor dintre teatru și plastică în ultimii 15 ani la noi, poate fi edificatoare în acest sens. De îndată ce artiștii plastici au început să-și concentreze atenția asupra elementului educativ al operei de artă și să câștige, din ce în ce mai clar, conștiința nevoii de a umaniza arta, portretele de actori au început să apară destul de frecvent — în pictură întâi, apoi în sculptură. Subiectul oferea, pe linia portretelor de intelectuali, un teren bogat pentru investigația expresiilor semnificative ale epocii. Prezentarea bine echilibrată a personalității înfățișate, cu accente egal puse pe trăsăturile individuale ale omului, ca și pe cele legate de funcția socială a personajului, este problema de bază a portretului realist. Poate că, în portretele de actori, această dublă condiție a apropierei portretului de viață să fie, în unele privințe, mai ușor de îndeplinit. Funcția socială și etică a actorului oferă posibilitatea de a fi mai lesne făcută vizibilă în elemente exterioare; și nu e vorba aici de „recuzita” portretului, ci de asociațiile pe care le stârnește evocarea personajului, într-un rol sau într-altul, de registrul, mai vast și mai ușor accesibil, al expresivității fizionomiei, atitudinii, gesturilor. În fața unui portret de actor, bine executat, comunicarea dintre privitor și cel portretizat este mai lesnicioasă decât în alte ocazii, fiindcă în figura actorului privitorul este obișnuit să caute *sensul* gestului, al atitudinii, le asociază cu anumite amintiri, le leagă de anumite trăsături morale, cunoscute, ale rolurilor pe care actorul le-a întruchipat.

Încă de la una din primele manifestări de seamă ale noilor orientări în arta noastră plastică — este vorba de Expoziția „Flacăra” din 1948 — au apărut câteva interesante portrete de actori: portretul lui Valentinianu în Hamlet, de Lucian Grigorescu; portretul lui Băltățeanu în rolul lui Don Juan, de M. H. Maxy; portretul Soniei Cluceru, de Alexandru Ciucurencu. Acest din urmă portret a fost socotit drept unul din marile succese ale expoziției. El rămâne o valoroasă realizare, mai ales prin nota justă, sobră, pe care pictorul a găsit-o pentru a eterniza figura acestei mari actrițe, ale cărei roluri faimoase, de fină rezonanță umoristică, își aveau rădăcinile tocmai în această sobrietate.

Unii din pictorii care și-au ales ca model figuri de actori, au fost înclinați spre „fixarea” unui moment fizionomic anumit al modelului, caracteristic, chiar dacă nu în întregime definitoriu. Alții au preferat să-și înfățișeze modelul în trăsături mai generale, ca o personificare a virtuților sociale și artistice ale acestuia. Și unii și ceilalți au fost însă în permanență minați de dorința de a găsi „cheia” psihologică a personalității actorului pe care-l portretizau, de a scoate la iveală universul lui interior, cu toată capacitatea lui de a se multiplica. Ca un exemplu în acest sens ne servește portretul Luciei Sturdza Bulandra, de Corneliu Baba (1953). Marea actriță este reprezentată în rolul Vasiei Jeleznova, din piesa lui Maxim Gorki. Concepția festivă a portretului nu dăunează veridicității lui; este aici o fericită îmbinare între tratamentul realist al fizionomiei umane și acea notă de solemnitate, de gravitate, în care străbate un dram de poză, de retorism, firesc, am spune, portretului unui actor cu mare experiență.

De altfel, nici pictorul rus Valentin Serov, atunci când și-a pus problema de a portretiza pe marea actriță Ermolova — și a ajuns, după multe ezitări, la soluția de a o înfățișa, nu într-unul din rolurile ei celebre, ci într-o ținută sobră, dar nu lipsită de solemnitate — n-a renunțat la acea ușoară nuanță de retorism festiv, care sugera experiența strinsă prin interpretarea atitor caractere, devenite, într-un fel, o a doua natură a actorului de dramă. Solemnitatea aceasta accentuată, într-un portret ca cel al Luciei Sturdza Bulandra, de Corneliu Baba, vine tocmai în sprijinul funcției educative, al funcției „exemplare”, care este una din trăsăturile portretului realist-socialist.

Dar portretele citate nu sînt singurele în care se poate u'mări o adeziune din ce în ce mai angajată la metoda realismului socialist. O lucrare ca pătrunzătorul portret al Aurei Buzescu, de Jules Perahim, al actorului Ștefan Braborescu, de Aurel Ciupe, ca și portretul Irinei Răchițeanu, de Sorin Ionescu, cel al lui Alexandru Giugaru, de Lucian Grigorescu, sau cel al lui Storin, de Gh. Labin — atît de viu și apropiat de realitatea interioară a modelului — aduc, fiecare, cîte o interesantă contribuție la dezvoltarea portretisticii romînești, în general.

Și în sculptură s-au executat în acești ani cîteva portrete de actori. Cel mai interesant dintre ele este portretul actorului Storin, de Ion Vlad. În altă viziune decît a lui Labin, puternic stilizată, dar și pe linia firească a trăsăturilor dominante ale fizionomiei modelului, această operă se imprimă, de neuitat, în memoria privitorului.

De la interpretarea sculptorului Ion Georgescu, în al cărui „Mihail Pascaly“ se reflectă ceva din concepția romantică a epocii: actorul, depozitar al unui dar misterios, închis însă în granițele stricte ale misiunii pur artistice, pînă la portretul lui Ion Vlad, oglindă a unei concepții moderne, actuale, despre personalitatea actorului ca forță socială, este un drum lung și bogat în sensuri.

Printre numeroasele compoziții cu subiecte din actualitate au început să apară și unele, chiar dacă deocamdată puține, din *viața de toate zilele* a teatrului nostru de azi. Merită a fi amintit — în această categorie — valorosul tablou „Muncitori în lojă“ de Dan Hatmanu (1955), prezentat pentru prima oară la Expoziția regională din Iași, de la finele aceluiași an. Folosind un motiv plastic care și-a cîștigat faima în trecut prin tablourile lui Renoir și Toulouse-Lautrec, Dan Hatmanu a știut, prin intermediul unui fapt de viață, în aparență banal, să sugereze o întreagă epocă de transformări sociale. Loja din tablourile lui Renoir și Toulouse-Lautrec, populată cu spectatori burghezi, devine în tabloul lui Hatmanu simbolul, bogat în înțelesuri, al unei lumi noi care își află bucuria de a descoperi comorile culturii. Incercarea artistului de a exprima emoția, admirația, resimțite de familia de muncitori în fața spectacolului teatral, apare în figura fiecăruia dintre personajele înfățișate, în ra-



Portretul artistei poporului Lucia Sturdza Bulandra, executat de Corneliu Baba



★

port cu vîrsta și caracterul său. Deși Hatmanu este un pictor tînăr, iar lucrarea una dintre primele sale opere mai importante, soluția plastică, pe care a găsit-o acestui subiect de gen, scoate în relief prin mijloace adecvate semnificația lui socială.

Alături de pictori și sculptori, s-au inspirat din lumea teatrului graficienii, ilustratorii și desenatorii de afișe. Dintre ilustratori trebuie citați : Jules Perahim cu ilustrațiile la *Revizorul*, Eugen Taru cu ilustrațiile la I. L. Caragiale, și Gh. Ivancenco cu ilustrațiile la teatrul lui Cehov. Primii doi, pe linia tipizării caracterologice ; celălalt, pe linia evocărilor de atmosferă. Și într-un caz și într-altul, ne putem da seama de utilitatea educativă a ilustrației la literatura dramatică. Pentru actor, în studiul rolului ; pentru regizor, în verificarea propriei lui viziuni despre stilul dramatic respectiv ; pentru cititor sau spectator, în familiarizarea cu o interpretare vizuală actuală, modernă, a unui dramaturg clasic, și deci, cu educarea acestui cititor în vederea unei mai depline apropieri de ideile și personajele spectacolului.

Este aici un vast domeniu de activitate, încă în plin proces de explorare ; situația este aceeași și pentru cei care se dedică artei monumentale. Și aci s-au realizat în ultima vreme o seamă de creații importante, mai ales în domeniul sculpturii : printre ele, frontonul Teatrului de Stat din Galați, de Mac Constantinescu, Ion Tu-reacă, Nestor Culluri, Andrei Ostap, și decorația Teatrului de Operă și Balet, la care lucrează Zoe Băicoianu și Boris Caragea. Dar locul este încă deschis pentru multiple creații viitoare.

Lucrările de artă plastică existente pînă acum, inspirate de oameni și subiecte din viața teatrului, constituie o dovadă mai mult a caracterului unitar al culturii noastre socialiste, ale cărei ramuri artistice se întrepătrund și se completează reciproc.

PREȚUIREA TEATRULUI NOSTRU PESTE HOTARE

— SPICURI DIN DECLARAȚII ȘI SCRISORI —

IURII ZAVADSKI (artist al poporului al U.R.S.S.)

Prezența Teatrului Național „I. L. Caragiale” la Moscova a însemnat un adevărat triumf al artei teatrale românești, o adevărată revelație. Și nu numai pentru mine și tovarășii mei de la „Mossoviet”, care au cunoscut teatrul românesc în perioada turneului nostru în România, acum câțiva ani. În acele zile ale turneului nostru, teatrul românesc ne-a uimit prin strălucirea talentelor actricești și măiestria regizorală. Dar ceea ce ne-a impresionat în mod deosebit a fost interesul puternic, manifestat pentru teatrul sovietic nu numai de spectatorii teatrelor din București, ci și de oamenii de teatru în discuțiile pe care le-am purtat cu ei.

Îmi amintesc de acele interesante discuții, îmi amintesc de problemele importante pe care le-am lămurit împreună, de atâtea și atâtea lucruri utile, pline de învățăminte, pe care le-am aflat atunci.

A trecut un timp, și Teatrul Național „I. L. Caragiale” a venit la Moscova, unde în afară de clasică și tradiționala *O scrisoare pierdută*, de subtila și fermecătoarea *Steaua fără nume*, a prezentat clasicii Goldoni și Gogol.

În ceea ce privește spectacolul lui Goldoni, nu am avut nici o clipă îndoială că ne aflăm în fața unei strălucite realizări, care s-a bucurat de un binemeritat succes la Veneția și de care eram convinși că va fi bine primită și la noi, moscoviții știind să aprecieze adevărata artă teatrală, măiestria plină de subtilitate, umorul spumos.

Dar Gogol ?? Gogol al nostru ?? Nu-i oare temerar să pleci, vorba proverbului rusesc, la Tula, cu propriul tău samovar ? Nu ne vom afla oare în fața unei fan-tezii „à la russe” ?

Trebuie să recunoaștem însă că toți am fost uimiți și entuziasmați. Gogol al nostru, pe scena teatrului românesc, a răsunat cu deosebit farmec și savoare. Fără îndoială că, în primul rând, trebuie să pomenesc de excelentul maestru al regiei, Sică Alexandrescu, care ne-a surprins prin modul profund și serios cu care a pătruns piesa lui Gogol, prin modul contemporan, nou și proaspăt, cu care a înțeles textul, prin soluțiile originale ale montării, prin justa creionare a personajelor și a umorului lui Gogol.

Și actorii au fost excelenți. Giugaru este un adevărat erou gogolian, Beligan în Hlestakov a fost o revelație. Și toți, toți interpreții, au fost la înălțime, fără să-l uit pe emoționantul Vasiliu-Birlic, care — trebuie să recunosc — este preferatul meu.

Fără îndoială, *Revizorul* poate fi jucat și altfel, căci Gogol este nelimitat în posibilitățile pe care le oferă.

Desigur, au existat unele imprecizii de amănunt, dar oare aceasta are importanță ? *Revizorul* a fost pătruns și jucat cu adevărată măiestrie. Și nouă, oamenilor de teatru sovietici, ne-au fost astfel dezvăluite noi posibilități ale teatrului românesc, necunoscute pînă atunci. Desigur, ne aflăm în fața unui teatru cu o uriașă perspectivă.

Îmbogățit prin însușirea mării măiestrii a artei teatrale ruse, mereu îndreptat spre viitor, teatrul românesc, sînt convins, își va spune cuvîntul său hotărîtor în formarea unui teatru universal nou. Mă număr printre acei care cred că istoria universală a omenirii a conferit teatrului un uriaș rol. Teatrul trebuie să capete o putere și un elan creator mereu mai mare, să devină tot mai mult un adevărat inspirator al omenirii — conștiința, credința, sufletul ei.

Este o temă deosebită, vastă și importantă. Poate că ea n-ar trebui tratată așa în trecere, dar astăzi la marea sărbătoare a poporului român, când noi toți, prietenii lui ne bucurăm alături de el, nu am vrut s-o trec sub tăcere.

În curînd, ne vom întîlni din nou : teatrul „Mossoviet“ cu teatrul românesc, cu actorii, regizorii, dramaturgii (trebuie să spun că am mare încredere în dramaturgia romînească), cu spectatorii romîni, inteligenți și subtili. Căci, nu trebuie să uităm că teatrul și spectatorul reprezintă un tot unitar, fără de care nu se poate realiza artă teatrală.

Aștept cu nerăbdare această întîlnire care, fără îndoială, va reprezenta o nouă etapă în prietenia ce ne leagă, în lupta noastră pentru gloria mărețelor noastre idei comune, pentru om, pentru viitorul lui fericit.

C. B. CHRISTESEN (Australia)

Cu prilejul celei de-a 15-a aniversări a eliberării Romîniei, vă trimit cele mai bune urări. Am avut prilejul să iau parte la festivitățile din 1957, și sînt deosebit de recunoscător pentru amabilitatea și ospitalitatea ce mi-au fost arătate.

HERMAN CLOSSON (Belgia)

În Romînia, teatrul este obiectul unui adevărat cult. Stadiul său de dezvoltare este foarte înaintat și se bucură de condiții de-a dreptul de vis. În Romînia, tînărul actor face cel puțin patru ani de studii, după care are un angajament sigur într-unul din cele aproape 40 de teatre de stat din țară...

...Influența lui Stanislavski o găsești în mod fericit în jocul actorilor, ca și în studiile de la Institutul de Artă Teatrală. Actorii dovedesc un joc expresiv și posedă o mimică mai interesantă și mai variată decît aceea a actorilor noștri. O cercetare atentă a psihologiei personajelor, confruntarea lor cu realitatea, respectul față de comportarea omului, iată atîtea lucruri de care regia spectacolului trebuie să țină seamă și pe care actorii le studiază cu pasiune.

Tot ceea ce statul face pentru teatru, se poate spune că teatrul îi înapoiază înșutit. Adesea m-am gîndit, în timpul șederii mele în Romînia, nu fără amărăciune, la condițiile pe care le are la noi teatrul...

LEON EPP (directorul Volkstheater-ului din Viena)

Pot spune răspicat că teatrul românesc mi-a lăsat o impresie excelentă. Am remarcat, în general, stilul realist al spectacolelor și omogenitatea lor interpretativă. Aș vrea însă să mă opresc asupra activității viitorilor dumneavoastră actori, astăzi încă elevi de conservator. Consider că, în acest domeniu, se depune o muncă deosebit de serioasă, cu totul excepțională sub raportul exigențelor și rezultatelor. Vă mărturisesc că aceasta m-a interesat profund și m-a încîntat.

KATONA FERENC (directorul Teatrului Național din Pécs — R. P. Ungară)

Am avut prilejul să văd multe spectacole remarcabile pe scenele teatrelor din R.P.R., am asistat la reprezentații excelente în București și îmi amintesc cu plăcere de ele.

Am constatat că teatrele din Romînia sînt bine înzestrate, că statul român sprijină viața teatrală. Spectacolele sînt bine și frumos montate, repertoriul este variat și colorat.

Publicul românesc este un public pretențios. Cu toate acestea, sălile de spectacole sînt arhipline. Tocmai de aceea nu este de mirare că prima propoziție învățată în limba romînă sună așa : „N-aveți un bilet în plus ?“

ARNALDO FRATEILI (critic de teatru — Italia)

Ceea ce am văzut și învățat în Romînia în materie de teatru, spectacole și administrație teatrală a trezit în mine admirație împletită cu invidia pe care o simte săracul în casa bogatului.

Iubesc și prețuiesc deosebit de mult teatrul românesc. Cu câțiva ani în urmă, am avut prilejul să petrec o lună în România. M-am împrietenit atunci cu actorii români, dintre care mulți au devenit favoriții mei...

Am căutat să vizionez cât mai multe spectacole. Jocul actorilor români m-a cucerit... Îmi amintesc întotdeauna cu plăcere de ei.

BEN LEVY (dramaturg și regizor — Anglia)

După o singură scurtă vizită în România și după ce am asistat doar la două spectacole ale Teatrului Național „I. L. Caragiale”, mă încumet să mă enumăr printre admiratorii cei mai însuflețiți ai teatrului românesc. Nivelul său mi s-a părut, fără tăgadă, mai înalt decât l-am văzut în multe alte țări.

...România are acum un teatru cu care s-ar putea mândri orice țară. Cu prilejul celei de a 15-a aniversări a eliberării ei, vă trimit cele mai bune urări și mesajul meu de prețuire.

TAKIS MUZENIDIS (regizor — Grecia)

Teatrul grec și lucrătorii lui salută cu deosebită bucurie teatrul frate român, cu prilejul împlinirii a 15 ani de la eliberarea țării de sub jugul fascist.

Cu acest prilej, eu personal și, prin mine, întreaga familie teatrală greacă aplaudăm înaltul nivel artistic al teatrului din R.P.R. care a ajuns în acești 15 ani să-și sporească numărul de la 17 la aproape 40.

Am urmărit timp de o lună această activitate și pot să mărturisesc că astăzi teatrul românesc exprimă voința poporului său și contribuie la eforturile generale pentru făurirea unei noi culturi. De aceea și trăiește în sufletului poporului. Și acesta este primul și cel mai de seamă scop al artei.

FATTAH NASHATTI (actor din Republica Arabă Unită — Egipt)

Condițiile de creație asigurate oamenilor de artă din România sînt excelente. În România, arta constituie o preocupare deosebită pentru stat și se bucură de o înaltă prețuire. Celor care lucrează în domeniul artelor li se creează posibilități nelimitate de dezvoltare.

SUDLAUGUR ROSINKRANS (directorul Teatrului Național din Islanda)

Toate spectacolele la care am asistat la București poartă amprenta unei munci meticuloase, interpretarea este de un gust perfect, diletantismul și jocul forțat sînt complet absente.

MIHAIL ȚAREV (directorul Teatrului Mic Academic — U.R.S.S.)

Pe artiștii români i-am înțeles și i-am simțit aproape și pentru faptul că principiile artistice ale teatrului din Republica Populară Română corespund întru totul concepțiilor noastre despre specificul creației artistice și se bazează pe marile tradiții realiste ale jocului actoricesc, pe oglindirea vie, plină de culoare, a vieții. Dar, ceea ce distinge cu deosebire spectacolele prietenilor noștri români este finalitatea lor ideologică, atitudinea plină de grijă față de temă și rezolvarea ei precisă, care face ca spectatorii să perceapă ideile și sentimentele pentru care militează teatrul.

ORLIN VASILIEV (dramaturg din R. P. Bulgaria)

Ori de câte ori am prilejul, îmi exprim, cu condeiul sau cuvîntul, adîncul meu respect, admirația și dragostea pentru maestrul scenei românești.

JOHANNES WIEKE (directorul teatrului din Meiningen — R.D.G.)

Subliniez — fără invidie — că am găsit la București o artă teatrală înaltă, surprinzătoare, la care nu ne-am așteptat.

TEATRUL NOSTRU — SOL AL ROMÂNIEI POPULARE ÎN LUME

Străinătatea avea, pe vremuri, rare privilegii de a afla și comenta știri despre viața și cultura din România. Cărțile străine de geografie sau de istorie erau zgircite în informații referitoare la țara noastră, socotită în occident un țărm vrednic de colonizat. Cine își mai amintea de țărișoara așezată la gurile Dunării, în bătrâna Europă? Numai cei care, cunoscând pe de rost abecedarul afacerilor, știau și că în vinele țării noastre curge aurul negru, petrolul, și că în măruntaiele acestui pământ se află și alte nenumărate comori ce puteau fi ușor și ieftin exploatare, odată cu sudoarea poporului muncitor.

În ce privește cultura, un scriitor străin scrisese o carte despre București în care glorifica „sarmalutze” și „tzuica”, vinurile de Cotnă sau Odobesti, bățile cu flori de la șosea și întâmplările mondene dintre cafeneaua Capșa și bodega Dragomir etc. Alți străini care puneau mina pe pană pentru a-și caligrafia impresiile despre noi, ne caracterizau drept o „țară de opincari”, de „semibarbări”...

Cum puteau cei dinafara granițelor să afle despre vreuna din comorile spirituale ale poporului nostru? Cum puteau ști despre ele, cind înșiși stăpînii de atunci ai țării le ignorau, le nesocoteau, le înjoseau, le călcau în picioare?! Nepăsarea și disprețul ciocnesc față de valorile artistice ale poporului urzeau o piclă deasă, greu de răzbătut.

Soarele lui 23 August, care ne-a inundat cu lumina lui caldă, vie și dătătoare de o nouă viață, a destrămat pinzele de umbre și întunecimi ce ne înconjurau.

În cei cincisprezece ani pe care i-a străbătut țara noastră pe drumurile scăldate de lumină ale revoluției culturale, prin grija partidului, marile și adevăratele noastre valori de artă din trecut și de azi au fost dăruite spre cunoaștere și prețuire maselor largi ale poporului din țară și, în același timp, popoarelor dinafara granițelor noastre.

Interzic străinilor de vâlul unei prejudecăți (nu-l etichetaseră oare esteții burghezi drept intractabil?), Caragiale era sortit să fie acoperit de lespede a uitării, chiar și în țara lui (nu vărsase un soi de „critic”, tot burghez, valuri de cerneală pentru a susține nerozia inactualității clasicului nostru?).

Dar iată că, în anii ce au urmat Eliberării, Caragiale a fost îndrăgit, tradus, la noi și peste hotare. „Țipurile lui Caragiale — scria nu de mult un ziar sud-american — ar putea primi numele celor care acclamă în aceste momente propagandă electorală burgheză. Ion Luca Caragiale a știut să vadă realitatea timpului său, realitatea țării sale și prin aceasta opera sa ne poate ajuta să vedem de asemenea aici și acum, o realitate care are evidente puncte de contact cu aceea pe care el o descrie atît de magistral”. („El. Popular”-Uruguay)

Apreciată pretutindeni drept o capodoperă a literaturii universale, *O scrisoare pierdută* a făcut ocolul pămîntului, iar autorul ei — pus alături de Gogol, Twain și Shaw — a fost talmăcit în zeci de limbi, tipărit în nenumărate ediții, jucat pe nenumărate scene (la Cairo, Montevideo, Roma, Bologna, Milano, Leipzig, Stuttgart, Köln, Lodz, Budapesta, Miskolc, Paris, Viena, Bruxelles, Rotterdam, Sofia, Praga, Novisad, Tampere, Santiago de Chile, Hanoi, Uhan, Moscova, Leningrad, Odesa, ca și în multe alte orașe din U.R.S.S.). Caragiale a triumfat oriunde a poposit.

Publicarea în revista sovietică „Teatr” a unei alte opere aparținînd unui alt dramaturg român — *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian — a făcut ca aceasta să fie inclusă în repertoriu de aproape o sută de teatre sovietice. Teatrul M.H.A.T. și-a revendicat întîietatea de a o pune în scenă. „*Steaua fără nume* — remarcă A. Solodovnikov, directorul acestui teatru — este o piesă pentru M.H.A.T. Ea este poetică, profund umană și subtilă; în ea răsună intonații cehoviene”. Pentru a ne da seama de felul în care a fost primită această piesă de publicul sovietic, e de ajuns să amintim că în cadrul unei anchete în rîndul spectatorilor moscoviți, menită să stabilească cele mai bune piese ale stagiunii, *Steaua fără nume*, alături de alte cîteva piese, a obținut cele mai multe sufragii. Și la Praga, și la Gniezno (R. P. Polonă), și în alte orașe, piesa lui Sebastian a fost socotită ca unul din cele mai remarcabile succese ale stagiunii.

Eroii lui Ciprian din *Omul cu mîrtoaga* vor deveni cunoscuți spectatorilor de pe întreg cuprinsul R.S.S. Estone, cu prilejul turneului pe care-l va întreprinde Teatrul

dramatic „Kingsisep” din Tallin, care a montat recent această piesă.

Jucată cu mare succes în Bulgaria și Cehoslovacia, *Titanic vals* a cucerit și numeroase scene sovietice (la Moscova, Leningrad, Lvov, Klaipeda, Murmansk, Ivanovo, Odesa etc. etc.). „Colectivul nostru a lucrat cu pasiune la acest spectacol” — scriau interpreții Teatrului Flotei Nordice din Murmansk, adresându-se lui Tudor Mușatescu. „Piesa dumneavoastră ne-a încântat prin tratarea plină de talent a importante teme sociale, prin elaborarea minunată, vie și veridică, a personajelor... Dacă veți veni în Uniunea Sovietică, vă invităm călduros să ne vizitați” se încheia scrisoarea actorilor.

Pot oare să nu te emoționeze asemenea dovezi de simpatie față de arta și creația noastră ?

Noua noastră dramaturgie — fruct al anilor de după Eliberare — a pășit și ea dincolo de fruntarii, poposind mai întâi în țările vecine, pentru a ajunge în anii din urmă pînă în îndepărtata Chină. S-au jucat și *Cetatea de joc*, și *Iarbă rea*, și *Rețeta fericirii*, iar *Ziariștii* și *Lumina de la Ulmi* au fost găzduite de studiourile radio-difuziunii și televiziunii sovietice; în timp ce *Mielul turbat*, după ce a cucerit spectatori bulgari, a ajuns la Senftenberg în R.D.G. pentru a fi reluat anul acesta de o altă scenă din R. P. Bulgaria.

Tradusă în rusește sub titlul „În casa domnului Dragomirescu”, *Citadela sfărîmată* a numărat peste o sută de spectacole la Teatrul Comsomolului din Moscova. De un succes aproape asemănător s-a bucurat și la celelalte teatre unde a fost pusă în scenă (Tien-Tsin, Potsdam, Riga, Vologda, Perm etc.).

„Cînd *Nota zero* la purtare se joacă la Teatrul Central de Copii, nu rămîne nici un loc neocupat”, ne scrie un corespondent din Moscova. Alte teatre sovietice, cehe și germane, entuziasmate de această piesă, au înscris-o foarte curînd în repertoriu, iar succesul obținut a fost cea mai bună răsplătă pentru eforturile autorilor ei.

Spectatorii din șapte capitale ale Europei (Berlin, Budapesta, Helsinki, Moscova, Paris, Roma, Sofia) au aplaudat *Ultima oră*.

„De la începutul acestei săptămîni, un public plin de interes și amuzat aplaudă comedia lui M. Sebastian *Ultima oră*... Succesul de presă și public al piesei, o semnificativă expresie a teatrului român contemporan — consemnează cronicarul ziarului „Unita” din Roma — constituie un eveniment deosebit de important al acestui sfîrșit de stagiune... O sală plină pînă la refuz a primit piesa cu multă

căldură, cu insistență aplauze și cu chemări la rampă.”

Dacă vom mai adăuga că *O noapte furtunoasă* s-a jucat la Buenos Aires, la Hanoi, la Durres în Albania, la Stara-Zagora, Sofia și Budapesta, sau că piesa lui Kirîțescu *Gaițele* a fost montată în Bulgaria, iar *Conu Leonida* față cu reacțiunea, la Bruxelles și Anderlecht, tot nu vom epuiza lista scenelor care au găzduit opere ale dramaturgilor noștri.

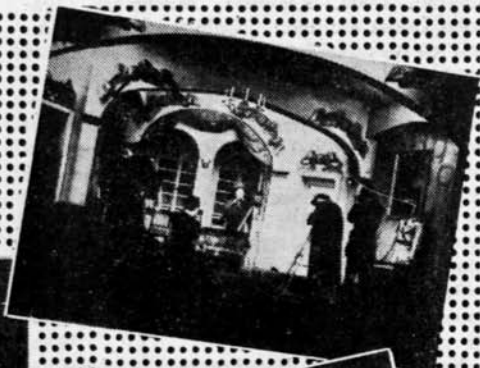
Literatura dramatică romînească a constituit o experiență interesantă pentru multe teatre străine. S-au iscat astfel schimburi creatoare de opinii, s-a netezit calea unei colaborări artistice atunci cînd regizorii noștri au fost invitați să monteze ei înșiși piesele noastre, sau să asiste la premierele lor (Sică Alexandrescu la Lodz și la Tâmpere, la Rotterdam și Anvers; Mihai Raicu la Teatrul de Satiră din Sofia, și alții).

Piesele romînești au făcut să se nască pasiuni artistice, au prilejuit realizarea unor creații valoroase, originale. Regizorul praghez Jan Fischer a declarat despre Caragiale că este „marea sa pasiune profesională”, iar Melanka Jordanova — interpreta Monei din *Steaua fără nume* și a Margaretei din *Gaițele*, de la Teatrul din Plovdiv — mărturisea: „Aceste roluri sînt cele mai frumoase din cariera mea”. Tînărul actor Vlodimierz Skoczylak de la Teatrul din Lodz a raportat un strălucit succes în rolul Cetățeanului turmentat, iar în întruparea lui Spirache Necșulescu din *Titanic vals*, actorul K. Nosonov de la Teatrul Central al Armatei Sovietice a realizat o biruință remarcabilă. O creație originală a prilejuit la Teatrul „M. Gorki” din Leningrad, rolul domnișoarei Cucu din *Steaua fără nume*, care a fost deținut aici pentru prima oară de un bărbat (artistul emerit Lebedev).

Prezentarea pieselor romînești a contribuit la cunoașterea și recunoașterea valorilor culturale ale țării noastre, dar și a vieții poporului, în general. Foarte semnificativă ni se pare ideea autorilor unui program de sală dintr-un teatru străin, la premiera unei piese romînești, de a publica un interesant material documentar intitulat „Romînia — țara și oamenii”. Prezentarea pieselor romînești a slujit astfel la întărirea și adîncirea legăturilor de prietenie și de stimă reciprocă cu alte țări din lume.

* * *

De o caldă simpatie și de o înaltă prețuire s-a bucurat dramaturgia noastră în Uniunea Sovietică. Semnul cel mai evi-





Ilustrații, afișe și programe la o parte din piesele românești jucate peste holare: „O scrisoare pierdută”, „Steaua fără nume”, „Titanic-vals”, „Minerit”, „Mielul turbat”, „Citadela sfărâmată”, „Budai Nagy Antal”, „Nota zero la purtare”

dent al acestor prețurii îl constituie faptul că montarea pieselor românești a fost incredințată indeobște unora din cele mai de seamă personalități artistice.

O scrisoare pierdută, la Teatrul de Satiră din Moscova, a fost pusă în scenă de renumiții regizori V. Plucek și N. Petrov. La M.H.A.T., *Steaua fără nume* a fost regizată de maestrul emerit al artei M. Knebel — discipol de seamă al lui Stanislavski —, iar la Teatrul Mare de Dramă din Leningrad, de G. Tovstonogov. *Titanic vals*, la Teatrul Central al Armatei Sovietice din Moscova, s-a bucurat de o cinstă asemănătoare. Din distribuția piesei au făcut parte artista poporului L. Dobro-janskaia (Dacia), artiștii emeriti ai R.S.F.S.R. K. Nosonov (Spirache), V. Okuneva (Chiriachița), L. Fetisova (Sarmis-getuza) ș.a. Decorurile au fost executate după schițele cunoscutului pictor sovietic Boris Efimov, iar muzica a fost compusă de Hacıaturian. *Citadela sfărmată* a fost, de asemenea, interpretată de cei mai buni actori ai Teatrului Comsomolului Leninist din Moscova, ca Sofia Ghițăintova, Serafima Birman, Șagal ș.a.

* * *

Solii artei scenice românești peste hotare au înscris o primă pagină glorioasă cu prilejul Festivalului Internațional de Artă Dramatică de la Paris, în vara lui 1956. Atunci s-a făcut dovada — așa cum declara cunoscutul publicist francez Jean de Beer — că țara noastră „are de jucat un rol de prim plan în viața artistică europeană...”. Actorii au fost calificați ca „remarcabili”, iar trupa Teatrului Național „I. L. Caragiale”, socotită drept „una din cele mai bune din Europa, una din cele mai complete, la ora actuală” (André Paul Antoine).

N-a trecut bine un an, și Festivalul Internațional „Goldoni” de la Veneția a atras din nou atenția asupra teatrului nostru. *Bădăranii*, prezentată acolo de prima noastră scenă, avea să reînnoiască faima pe care și-o câștigase teatrul românesc, confirmând succesul reputat anterior.

O nouă confruntare internațională a teatrului nostru — o adevărată piatră de incercare — a constituit-o turneul în U.R.S.S. din toamna anului trecut. „Turneul cel mare”, cum fusese denumit, a însemnat o nouă verigă adăugată lanțului succesorilor teatrului nostru. Exigentul public sovietic s-a entuziasmat de spectacolele teatrului nostru, iar critica n-a fost deloc zgircită în aprecieri. „Substanțial, luminos, expresiv”, „Viu, cu talent”, „Înaltă tradiție”, „Un spectacol luminos, de neuitat” — iată cîteva titluri grătore, prin ele însele, ale unor cronici publicate de cele mai de seamă ziare din Uniunea Sovietică, cu prilejul turneului.

Turneul Teatrului Secuiesc din Tg. Mureș în R. P. Ungară, în 1958, al Teatrului „Tândărică” în R. Cehoslovacă, Albania, R.A.U. și în R.D.G., al Teatrului de Stat din Constanța în R. P. Bulgaria, al Teatrului Național „V. Alecsandri” din Iași în R.S.S. Moldovenească au reprezentat în egală măsură noi și repetate ocazii de afirmare a teatrului românesc pe plan internațional.

Numărate expoziții (Bruxelles, Liège, Geneva, Zürich, Basel, Amsterdam, Rotterdam, Haga, Luxemburg, Damasc, Alep etc.), ilustrind realizările teatrului în R.P.R., au stîrnit un viu interes, fiind vizitate de numeroși oaspeți, care și-au exprimat admirația pentru succesele remarcabile obținute în domeniul teatrului de țara noastră, precum și pentru condițiile de creație asigurate oamenilor artei de la noi.

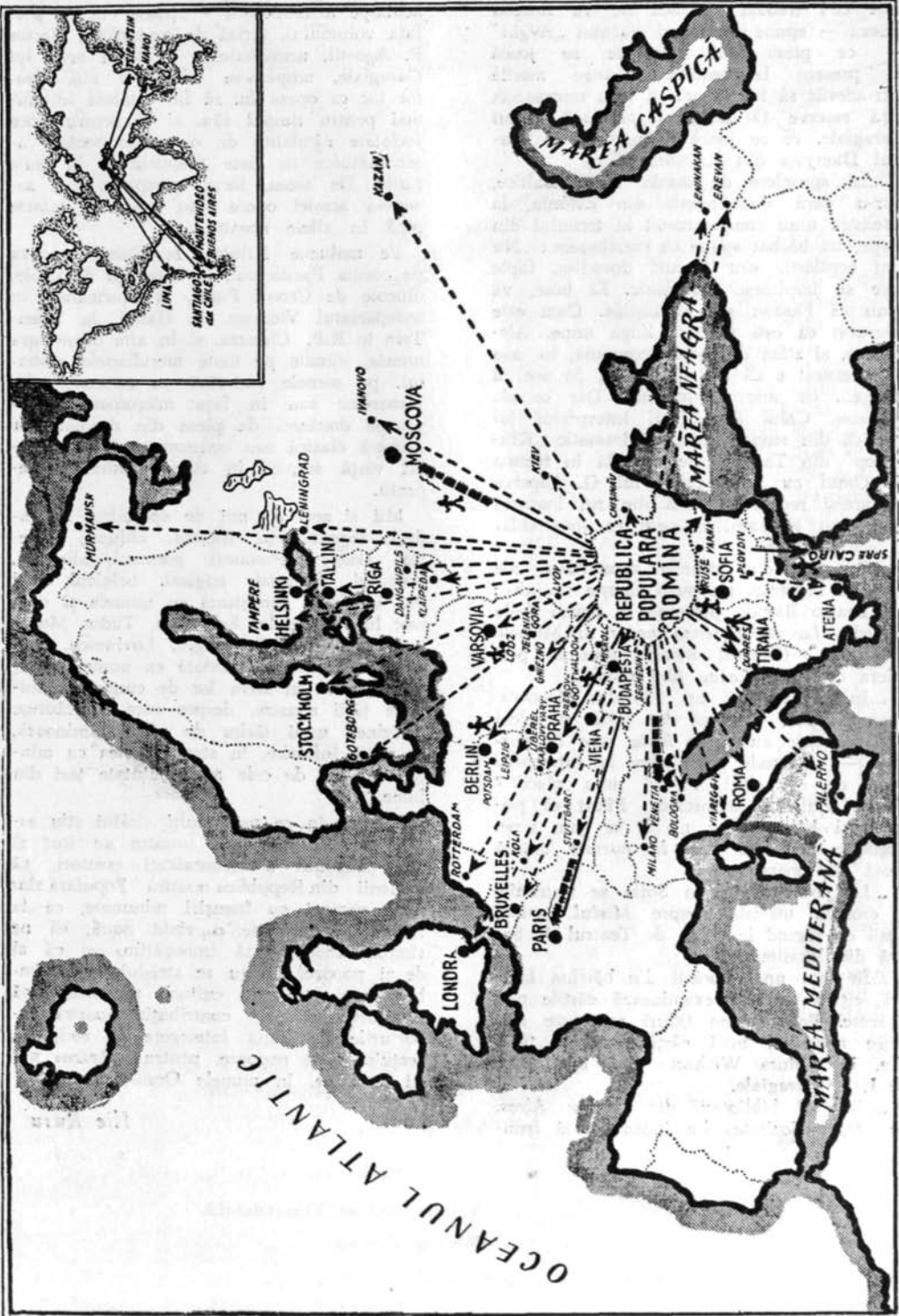
Nu cu mai puțin interes au fost urmărite prezențele românești la expoziția Teatrul European 1955, de la Viena, și la Expoziția Internațională a Teatrului din 1956, de la Mar del Plata din Argentina, ca și participarea oamenilor noștri de teatru la Congresul Internațional de Istoria Teatrului de la Veneția (1957) și la cel de al 8-lea Congres al Institutului Internațional de Teatru de la Helsinki (1959).

Vara anului 1959...

...Undeva, în orașul străjuit de vechșă Acropole, în una din după-amiezile acestor zile, un om consultă un ziar. Ar vrea să se ducă la un teatru și nu știe unde.

ARIA DE RASPÎNDIRE A TEATRULUI NOSTRU ÎN LUME

- 1) Linii drepte (cu vagoane de tren) indică localitățile unde s-au deplasat teatrele noastre în turnee peste hotare; în harta marginală — localitățile peste ocean, unde s-au jucat piese românești.
- 2) Săgețile purtînd marionete indică localitățile unde s-au deplasat teatrele noastre de păpuși și marionete.
- 3) Săgețile punctate indică localitățile unde s-au jucat piese românești.



Citind, fața i se luminează treptat. A găsit ceea ce-i trebuia: „Dacă ne va întreba cineva — spune cronicarul ziarului „Avghi” — ce piesă din cele ce se joacă în prezent la teatrele noastre merită într-adevăr să fie văzută, îi vom recomanda fără rezerve O scrisoare pierdută a lui Caragiale, ce se joacă în prezent la Teatrul Dionysia din Kalitheia...”

...În apropiere de coasta Mării Baltice, într-o gară neînsemnată din Estonia, la fereastra unui compartiment al trenului din stație, un bărbat spune cu convingere: „Nu sint copilării, sint lucruri dovedite, fapțe care se împlinesc matematic. Ei bine, vă spun că Faraon are să ciștițe. Cum este adevărat că ești tu aici lângă mine, Alexandre, și stăm de vorbă împreună, tot așa de adevărat e că are să ciștițe. Și are să ciștițe... cu sute de lungimi. Dar ce zic cu sute. Calul ăsta...” E interpretul lui Chirică din trupa Teatrului dramatic „Kingsissep” din Tallin, care se află în turneu cu Omul cu mirzoaga a lui G. Ciprian și care-și repetă o scenă din rol înaintea unui nou spectacol în care va juca chiar în această seară.

...Pe una din străzile zgomotoase ale orașului Palermo, un puști lipește un afiș: „Il Teatro Biondo presenta la prima della comedia *La stella senza nome* di Michele Sebastian” (Teatrul Biondo prezintă premiara comediei *Steaua fără nume*).

...În curtea școlii nr. 596 din Moscova, Sasa Karpov — unul din miile de elevi sovietici care au văzut *Nota zero la purtare* — răspunde cu uimire la întrebarea pusă de un altul. „Dacă mi-a plăcut? Foarte mult. E fermecător. Păcat că pieșelor și spectacolelor nu li se pun note. Sootesc că *Nota zero la purtare* merită...ceea mai mare notă.”

...La postul de radio Sofia se transmite o cronică teatrală despre *Mielul turbat*, pusă de curind în scenă de Teatrul de Satiră din localitate.

...În fața unei librării din bătrîna Londra, cîțiva trecători examinează cărțile nou apărute. Printre alte titluri se poate distinge acela al unei cărți proaspăt tipărite, în editura Wishart: *The lost letter* de I. L. Caragiale.

...Cititorul bibliotecii din Buenos Aires, pe care curiozitatea l-a îndemnat să frun-

zărească *Una carta perdida* — o proaspătă achiziție a bibliotecii — poate citi în prefața volumului, scrisă de traducător, Hector P. Agostil, următoarele: „Puterea artei lui Caragiale, amplexarea talentului său creator fac ca opera lui să fie valabilă nu numai pentru timpul său, ci și pentru orice societate zămislită de o ordine socială asemănătoare în toate timpurile și în toate țările. De aceea, forța, proșpețimea și savoearea acestei opere s-au menținut intacte pînă în zilele noastre”.

Pe malurile Nilului, la Cairo, undeva pe coasta Pacificului, la Santiago de Chile, dincolo de Cercul Polar, la Murmansk, în îndepărtatul Vietnam, la Hanoi, la Tsien-Tsin în R.P. Chineză, și în alte orașe țară număr, situate pe toate meridianele globului, pe scenele teatrelor, pe ecranele televizoarelor sau în fața microfoanelor, aproape douăzeci de piese din dramaturgia noastră clasică sau contemporană au căpătat viață scenică în cursul ultimului deceniu.

Mii și zeci de mii de spectatori finlandezi, argentinieni, italieni, chinezi, sovietici, arabi, vietnamezi, germani, albanezi, polonezi, francezi, englezi, belgieni, cehi etc. au făcut cunoștință cu numele și operele lui Caragiale, Sebastian, Tudor Mușatescu, Baranga, Davidoglu, Lovinescu, Stoenescu și Sava etc. Odată cu numele acesteia a intrat în sfera lor de cunoștințe numele țării noastre, despre care își făuresc imaginea unui tărîm de viață luminoasă, în plină înflorire, în stare să stea cu mîndrie alături de cele mai înaintate țări din lume.

Din ce în ce mai mulți străini știu astăzi că plaiurile țării noastre au fost și sint leagănul a nenumărați creatori, că oamenii din Republica noastră Populară sint niște oameni cu însușiri minunate, că la noi se construiește o viață nouă, că ne simțim chemați să îmbogățim, și că zi de zi poporul nostru se străduiește să îmbogățească, tezaurul culturii universale, să întretinem și prin contribuția noastră raporturile de bună înțelegere și reciprocă prețuire între popoare, pentru apărarea păcii în lume, în numele Omului.

Ilie Rusu



REDAȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA

Str. Constantin Mille nr. 5 - 7 - 9 — București

Tel. 14.35.58

**Abonamente se fac prin factorii poștali și oficiile
poștale din întreaga țară**

PREȚUL UNUI ABONAMENT

15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

Lei 5

1911

t e a t r u l